# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

559

*enero 1997*

**DOSSIER Vicente Aleixandre**

**Juan José Sebreli**
Actualidad de Maquiavelo

**Ricardo Araújo**
Nueva poesía visual brasileña

Notas sobre Max Stirner, Gustave Flaubert,
Hannah Arendt, Blanco White, Manuel de Falla
y Roberto Gerhardt

***Collages* de Enrique Molina**
**Entrevista con Antonio López**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-06-001-7*

** No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

# 559 ÍNDICE

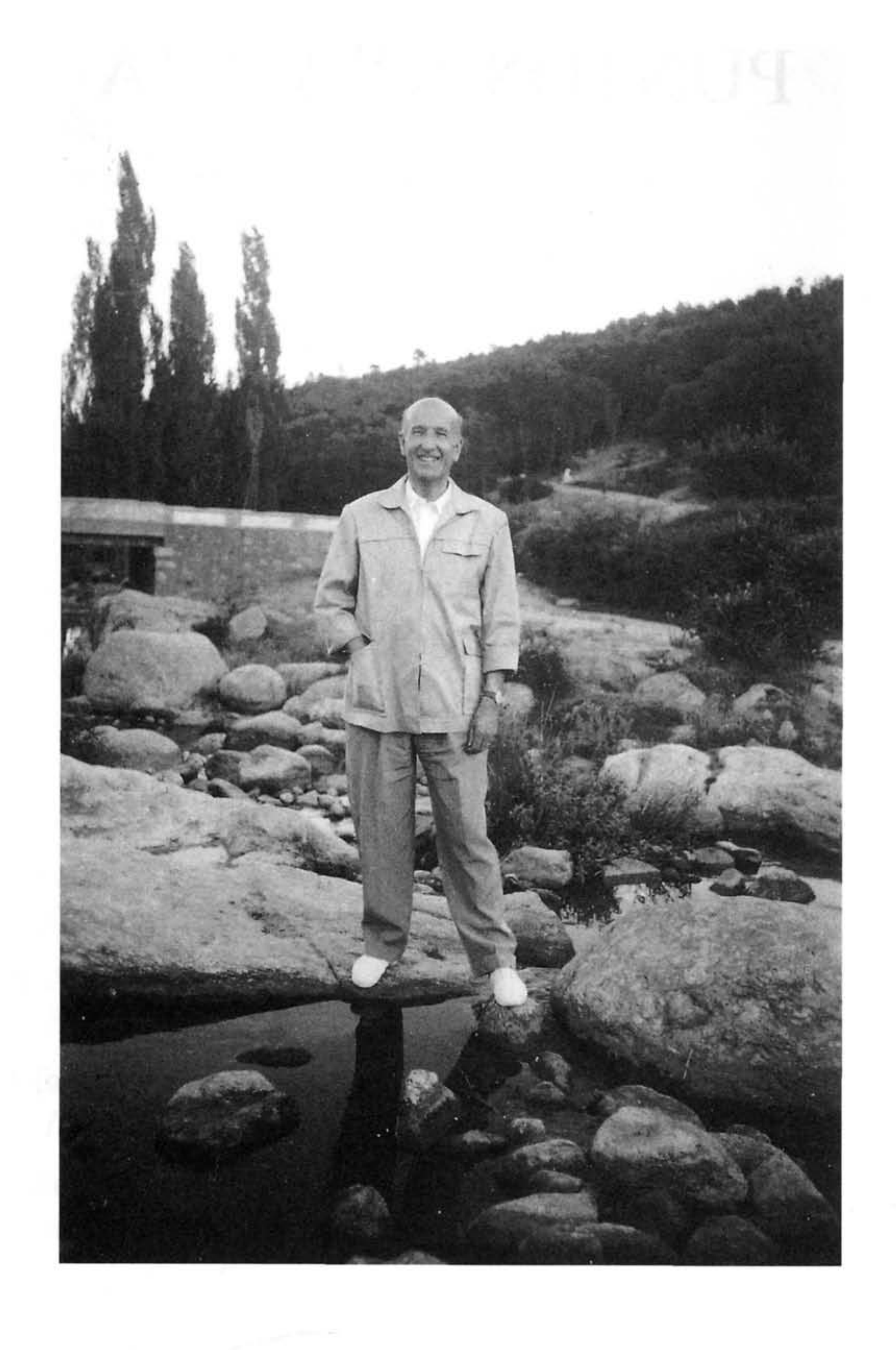
## PUNTOS DE VISTA



## CALLEJERO

**BIBLIOTECA**

# PUNTOS DE VISTA



**Aleixandre en Miraflores de la Sierra (1960)**

# Cartas inéditas de Vicente Aleixandre

*Es sabido que la correspondencia de Vicente Aleixandre (1898-1984), está todavía por editar en su mayor parte. Contamos con un volumen excelente, pero antologado, que contiene cartas dirigidas a José Luis Cano* (Epistolario, *Alianza Tres, 1986), pero Aleixandre ejerció la epistolografía desde joven, con una amplitud y continuidad que hubieran despertado la admiración de su coetáneo de generación Pedro Salinas, el gran defensor entre nosotros del género epistolar y él mismo un gran autor de cartas. Cuando se publique una buena parte de las cartas de Aleixandre podremos tener una imagen más cabal del poeta de Velintonia. Todavía se nos impone una visión demasiado simplista de un hombre y un poeta que alimentó los detalles y en el que se adivinan una mayor complejidad y contradicción vital. Además, necesitamos una biografía de Aleixandre, que deberá ser, sin duda, una historia tangencial de varios períodos de la literatura española.*

*Las cartas que exhumamos en este número de* Cuadernos Hispanoamericanos *fueron escritas por Aleixandre desde el final de la Guerra Civil española, exactamente desde 1939, a 1960. Creemos que no son todas las cartas que Aleixandre envió a Emilio Niveiro, pero son las que, por ahora, hemos podido disponer. Aunque algunas de ellas son muy circunstanciales y otras son ajenas al mundo propiamente literario, se trata de las cartas de un escritor a un amigo que comenzó como crítico en* El Sol *y que luego fue apartándose de la literatura aunque sin abandonarla del todo. Emilio Niveiro Díaz (Talavera, 1919-1993) conoció a Aleixandre en la primavera del 36. Contaba entonces diecisiete años, ejercía la crítica literaria y era amigo de escritores de la época y conocido de algunos de los famosos del 27, como atestiguan algunas referencias de sus cartas y los libros dedicados existentes en su biblioteca.*

*¿Qué valor tienen estas cartas para la biografía de Aleixandre? Vario, sin duda. En primer lugar hay cuestiones puntuales relacionadas con la escritura y publicación de sus libros, e incluso la confesión de un verso robado que se encuentra entre su poesía. Hay más, que aparece en primer plano y que hay que leer de manera oblicua: su situación política y moral al finalizar la guerra. Emilio Niveiro Díaz, cuando se conocieron, era camisa azul,*

*Aleixandre había sido republicano y habría de ser defensor de la vuelta a la democracia. Niveiro era y fue siempre católico; Aleixandre, agnóstico. Sin embargo, a pesar de que el tiempo los fue separando, no dejaron de ser amigos, y siempre hay, más que una identificación con el transcurrir del tiempo, una nostalgia del tiempo fundador de aquella amistad.*

*Al publicar estas cartas, con el consentimiento de su viuda, Pura de Niveiro, queremos contribuir (e incitar a otros) al ahondamiento de la personalidad de Vicente Aleixandre, simplificada por la hagiografía o la indiferencia. Por último, desearíamos dedicar esta edición a la memoria del sobrino del corresponsal de Aleixandre, Emilio Niveiro Miñana (1960-1996), que no llegó a ver estas cartas publicadas.*

**Juan Malpartida**

Miraflores, 7 de agosto 1939[1]
Año de la Victoria

Querido Emilio: Hace días que pienso escribirte. Te veo con la imaginación sonriente, envuelto en tu magnífico uniforme flamante, correctísimo, como te vi el último día, o como en los anteriores, con tu camisa azul, brazos al aire, pelo revuelto y una palabra pronta y una risa o sonrisa alegre, en medio de nuestras grandes tiradas de conversación. ¡Bravo Emilito! Te echo mucho de menos, aquellas tardes nuestras allá en la terraza, tardes de inspiración en medio de la estupenda atmósfera que creábamos.

¿Qué te haces ahora, Emilio? A lo mejor andas muy atareado, pues creo recordar me dijiste te habían ascendido. ¿Viste al humano de Cossío[2]? Hoy han venido aquí una porción de camisas azules a pasar el día en el Puerto, al sol y al aire de la montaña. Yo he visto las formaciones primero en la misa del pueblo y después en el desfile con cánticos. De pronto me acordé de ti. Iban también algunos de tu edad mandando a otros más jóvenes de las organizaciones. Qué bien hacía el brío y la gracia fuerte, las voces juveniles, la marcha serpenteante por el camino alto, en medio de un sol espléndido, de un aire fresco de Sierra clarísima y sobre un paisaje castellano que se dilataba veladoramente. Me acordé también de Cayetano[3] Me hubiera gustado veros por aquí. ¡Qué aliento de plenitud me oreó la frente, de poesía exaltadora, de magníficas fuerzas vitales en este jubiloso día de verano suave!

[1] *Esta carta fue publicada por mí en la revista* Vuelta *(México), núm. 228, 1995.*
[2] *José María Cossío, erudito y crítico, Valladolid, 1892-1977.*
[3] *Probablemente, Cayetano Aparicio, poeta muerto tempranamente.*

Pero no estábais ninguno de los dos. Tú ahí en Madrid seguramente, en el tren o en sitio semejante, o con tu tío, o qué sé yo dónde; él, Cayetano, en Salamanca, orillas del Tormes, donde me lo figuro entre álamos blancos, escuchando el crujir de la espuma del río, rodeado de invisibles náyades renacentistas, en su soledad de poeta silencioso.

Tú, ¿con quién andas, Emilito? Con dos chicas del bracero te vi la última vez ¿te acuerdas?, en la Carrera de San Jerónimo, cuando desde la acera opuesta me saludaste con tu brazo yendo yo con Dámaso. Para mí había sido un día muy lleno, con comida fuera de casa con Dámaso y una Eva[4] rubia y madura (Eva por el nombre, no por lo tentadora). Quise, en aquel Café soñoliento, que te quedaras con nosotros; la tarde aún era joven y se podían emprender muchas cosas. Pero tú, enfundado, flamante, peinadísimo, ultracorrecto, tenías una cita con Don Pedro[5] y después de una charla ligera y un saludo urbano para Dámaso, te desligaste casi ingrávido en busca de Don Pedro. Al cabo de una hora, el Don Pedro debió de quedar (metafóricamente) como muñeco de guiñol arrugado y tirado en un rincón de su despacho, y tú como Arlequín de guiñol saliste con dos Colombinas del brazo por una Carrera de San Jerónimo de tabladillo, donde yo te vi pasar y casi te aplaudí como si fuera un mutis.

¿Por dónde andas, qué haces, con quién te ves, qué colombinas paseas? Dime también sobre tus trabajos. Me interesa todo lo tuyo. Ayer escribí a Rafael[6], al que supongo gordo, devorando inimaginables meriendas. También he escrito a Cayetano; qué estupendo si destinaran a su hermano a Madrid y le tuviéramos a él aquí. Le decía yo que el curso próximo estaríamos a lo mejor reunidos tú, Rafael, él y yo, y que sería magnífico.

Ayer tuve carta de Cossío, desde Tudanca. Allá es feliz en medio de sus aldeanos –eso me dice– y en su espléndida e intacta biblioteca. La bestia roja le destruyó en cambio la hermosa y antigua capilla de su vieja Casona. Supongo que habrá escrito o hablado de ti a su hermano Paco. ¿Has ido a verle?

Como te he dicho, me paseo por este campo, en paseos cortos, claro, pero lo bastante para sumergir el espíritu en este paisaje que tira del alma hacia lo infinito, y para ceñirme a la tierra, de donde hacía años estaba despegado y lejos. Tú que me conoces bien, sabes lo que yo nece-

[4] *Eva Seifert, hispanista alemana y amiga suya desde los años veinte hasta la muerte de ésta.*

[5] *Pedro Sáinz Rodríguez (1897-1986). Fue ministro de Educación Pública del primer gobierno de Franco (1938). Terminada la guerra civil se marchó a Portugal donde fue consejero de Don Juan de Borbón.*

[6] *Rafael Morales (Talavera, 1919), poeta y profesor. Publica los* Poemas del toro *(1945) en la colección Adonais. Posteriormente,* El corazón y la tierra *(1946),* Los desterrados *(1947) y* Canción del asfalto *(1954), entre otros libros.*

sito este amor de la tierra, que es como sangre mía para mí, vida y totalidad del ser en plenitud casi cantable.

¿Qué más, Emilio? Leo, me acuerdo de los amigos, recupero las perdidas fuerzas. Fernando, mi sobrino, me escribe desde Valencia. Trabaja allá y se acuerda de ti: eso me dice y me manda recuerdos. Leo el *Manolo* de F. de Cossío[7], la *Antología poética del Alzamiento;* la *Corona de sonetos a José Antonio*[8]... Pero en otra carta hablaremos de libros. Ahora te toca a ti escribirme. Vuélcate como siempre y como quieras. –¿Se arreglaron ya los asuntos de tu abuelo?– Dime lo que tú quieras –amor, vida, poesía, trabajo, ilusiones...– Pon lo que quieras. Como yo digo siempre: la imaginación manda. Tú sabes la alegría que siempre, en todo tiempo, me da recibir tu voz, alegre o seria, como salga del corazón.

¿Has vuelto por tu pueblo?

Para mis señas, basta mi nombre y el del pueblo y provincia: Miraflores de la Sierra (Madrid). Por aquí estaremos, probablemente, hasta fines de septiembre.

¡Adiós, adiós! Hasta la tuya, te envío un estrecho abrazo.

Vicente.

Miraflores, 27 agosto 1939. Año de la Victoria.

Mi querido Emilio: tengo conmigo tu carta deliciosa y he esperado unos días a escribirte para dar lugar a que regreses de tu pueblo adonde me decías te ibas con objeto de ocuparte de la cosecha.

¿Cómo ha ido esa recogida y siega? ¿Abundancia? ¿Escasez? Qué lástima no tener influencia con la diosa Parusia[9] o la madre Ceres, para que la tierra ubérrima te hubiera recibido con un alborotado mar de espigas, espeso y profundo, capaz de anegarte en oro trigueño y de volverte loco de entusiasmo. Pero no es uno más que un mísero mortal, y tiene que limitarse uno a desear, a desear siempre y a expresar tan buenos y tan estériles deseos. En fin, Emilito, que ya me dirás como te ha ido por allá y si la realidad te ha consolado un poco de las pocas esperanzas puestas en ese mar de trigo. Dime si al fin fue mar o fue un modesto arroyo.

Tu carta me encantó. Tus cartas, de una manera o de otra, me resultan siempre deliciosas porque en ellas se te ve entero, con toda naturalidad y

[7] *De Francisco de Cossío, publicado en Valladolid en 1937. Novela donde se refleja la reacción de la clase media conservadora de Castilla la Vieja ante la República.*

[8] *Ed. Jerarquía, Barcelona, 1939.*

[9] *Así se lee en el original, pero Parusía no es diosa. El DRAE la define así: «Advenimiento de Jesucristo al fin de los tiempos». Además de este sentido escatológico tiene las connotaciones de «presencia» y «llegada».*

*salero.* En tus cartas vienes íntegro, y en ti se cumple como en pocos aquello de que «el estilo es el hombre». Al decir salero no me refiero a la parte humorística sólo, sino a esa «pajolera» gracia (que decimos en mi tierra) y que a ratos llamamos «ángel» y a ratos garbo y a ratos «garabato». En fin, me refiero a la misteriosa simpatía que emana indefiniblemente, porque sí, natural y fresca como el agua del campo, de algunas almas, y que la tienen a lo mejor en la frase más sencilla, cuando dicen sonrientes: ¡Buenas tardes! Tú, Emilito, tienes de pronto ese rayo en tu frente, y la gracia está en que no te das cuenta. Sin que te parezcas en nada, te diré que tienes «duende», como el cante jondo.

A veces me río de ver lo bien que me conoces. Me sorprende, por ejemplo, cuando hablas de poesía. En esta carta tuya última, al hablar de la tierra, me dices algo del pino y del arroyo, de la piedra y la hierba, y añades de pronto, como clave poética, que en mí verás todo eso trayendo de la tierra «esa veta honda de recorrido cabalístico que sólo tú descubres bajo la superficie de las ramas caídas». ¿Ves? Ahí está todo un sentido de la poesía, en esas palabras dichas intuitivamente al correr de la pluma. Y yo las leo y te siento tan cerca de mí, con ojos tan claros y abiertos, que a mí mismo me sorprendes.

¡Magnífico, Emilio! No hay cosa más espléndida para ser amigos, que esta alegría de la estupenda comprensión de las almas. Por eso tengo yo tanta fe en ti y te lo he dicho ya hace tiempo. Porque tengo fe en tu espíritu, en tu intuición, en esos relámpagos que de pronto te iluminan la frente.

Ya veo que las dos supuestas Colombinas que te acompañaban la tarde última que nos vimos, eran dos mansas corderas, llenas para ti de intangible candor. Una, la que tú llamas la ninfa de Rafael, y la otra una modesta acompañante poco menos que anónima. ¡Lo que hace la distancia! A mí, bañadas de sol en la hora ardiente, se me antojaron vestidas de colorines y hasta me pareció que tañían alegres panderos. Y probablemente irían de hábito y con paraguas.

Me escribió Rafael desde su pueblo. Pena mucho de amor, ya lo conoces, y se consume y se agota. Le hizo polvo un verso que le copié: «Supe lo que es amar porque morí a diario»[10].

En cambio veo que tu amada de un día que entre frondas del Retiro te parecía una rosa, te resultó, sí, vegetal y olorosa, pero no a puros pétalos suavísimos, sino, ay, a cocineril guisote de cebolla. Te pasó un poco lo que a Don Quijote, sólo que en aquel caballero su imaginación venció a sus sentidos. Comprendo tu carrera huyendo de los dudosos encantos de aquel aliento que tiraba de espaldas.

[10] *Así es, y se encuentra en «Bulto sin amor», poema de* Mundo a solas *(1934-1936): "Sentí diariamente que la vida es la muerte./ Supe lo que es amar porque morí a diario".*

Ya veo que el humano de Cossío no ha pasado todavía de las buenas palabras, sin pasar a los hechos en cuanto a colocarte. Me parece muy bien que le escribas a José María. En cuanto a señas, te diré que yo a primero de mes, contestando a una suya, le escribí a las señas que me dio de palabra todavía en Madrid: Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander. No me ha escrito de nuevo. De palabra también me dio las señas de Tudanca, que son sólo su nombre y Tudanca, por Torre la Vega (Santander). Me dijo que ambas direcciones eran buenas. Yo un día de estos voy a escribirle a Tudanca, por si la otra se ha perdido, y le hablaré de ti como deseas. Tú escríbele a cualquiera de las dos que te doy.

Me alegro mucho de que escribieras a Cayetano. Puesto que te fue a ver su madre, dime exactamente sus señas tal como las pusiste en el sobre. Estoy deseando volverte a ver.

Estoy deseando que resuelvas tu situación económica, pero no me gusta verte desesperado. Claro que descuento ese margen de exageración que tu magnífica veta del Sur te presta; pero de todos modos veo que sí que estás desesperado. ¿No vuelve a funcionar la Escuela de Cerámica, donde trabajaba tu padre? Si todo se reorganiza, gracias a Dios, tan satisfactoriamente, ¿es que esa escuela no va a reanudar sus enseñanzas?

Desde luego escribe a Cossío y píntale con vivos colores la situación tuya y el problema económico. Yo también voy a insistirle.

Estoy seguro que pronto se te resolverá. Entonces cesará ese frunce que desde aquí veo sobre tus ojos y que enturbia tu clara mirada. Quiero que pronto recobres tu plenitud.

Todavía me quedan que contarte cosas. Pero queda para otro día. Escríbeme pronto, siempre te espero con alegría. Tengo muchas ganas de verte, pero no creo que regresemos hasta el 20 o algo más.

Adios, Emilito. Al escribirme dime bien las señas de Cayetano: si le escribiste a él o a Juan. Te abrazo muy fuerte

Vicente

[tarjeta postal]

Miraflores 19.9.1939 Año de la Victoria

Silencioso Emilio: hace un mes te escribí contestando a tu carta, y no he vuelto a tener noticias tuyas. ¿Es el amor, la milicia, la ciencia, la que así te distrae? ¿Acaso la agricultura? A veces pienso que estarás en tu pueblo. Antes la siega, ahora la siembra... Pero todo es compatible, y protesto enérgicamente de que me hagas incompatible con la labranza, ni siquiera con cualquier género de ocupación o diversión. Yo te recuerdo siempre con todo cariño y tengo muchos deseos de volverte a ver. Creo que será pronto porque con este mes pensamos dar por terminada la tem-

porada. Ha sido magnífica. Yo me he dedicado a la naturaleza y vuelvo saturado de su esencia elemental y vivificadora. Emilito, recuerdo a tus Colombinas, tus niñas ligeras; quizá el periodismo; no sé, ¿pero en qué ríos o en qué mares agitas tus brazos poderosos? ¿En qué aguas gratas a tu agilidad juvenil ejercitas tus músculos elásticos? Todo está bien, pero olvidar a los amigos, eso ya no está bien. He creído siempre en tu gran corazón, firme para los nobles sentimientos. ¿Será posible que falle como el caduco corazón de un viejo con asma? No, no lo creo, y desde aquí te veo sonriente y oigo tus palabras casi en cascada, vehementes y cordiales. ¡Bueno, Emilito! ¡Ah! Te pedí las señas completas que pusieras a Cayetano en el sobre, y tampoco me las has dado. Ya ves, y no le he escrito, por ti. ¡Ah, perezoso, «ligero y sin amigo»! El 1° de octubre, Dios mediante, volveremos a Madrid. Te espero enseguida. Tengo muchas ganas de el primer abrazo. Mientras te lo envío, y fuerte, aunque no me hayas escrito.

Vicente

No necesitas avisarme para ir a casa de mis tíos, como siempre. Ve en cuanto puedas, por mí el 2 ya te espero. Escribí a Cossío hablándole de tu asunto.

Madrid 4 –enero– 1940

Queridos Emilio y Rafael: os escribo a los dos, aunque lo probable es que sólo tú, Emilito endiablado, seas el que me leas en la virginal apertura. (Me refiero, ¡claro!, a la del sobre.) Tú, Rafael Pedrísimo, no estarás, pues de seguro cuando ésta llegue a la patria del Arcipreste II tú estarás, quizá, charlando aquí conmigo en esta tu casa. Pero quiero escribiros a los dos. Vuestra carta llegó a mis manos con toda oportunidad. Ya te estaba yo echando de menos, Emilio, y te iba a poner una postal a Galileo comunicándote mi mudanza. Pero ¡ay! ya veo que has empezado la nueva etapa de tu vida, a base de los negocios industriales y lozanos (lozanos, de loza) que te prometías. Vamos a tener que tomar un definitivo odio a tu tío Felipe, que te nos arrebata para hundirte en la sima del papeleo y las cuentas, de la tinta a emplear no el noble arte de la escritura, sino el más bajo menester del libro de Caja. Rafael y yo, cuando él esté aquí, te vamos a echar desgarradoramente de menos, y las juerguecillas poéticas, licoreras y más o menos platónicas, se van a encontrar empalidecidas con la ausencia de tu relampagueante persona. ¿Qué te parece? Yo tenía un vasto programa a base de alegría, buen humor y gritos a la luna, que ahora se nos cae al suelo. Tú, lunático nº 1, «soleado» lunático, porque tienes no sé qué cosa matinal que pondría en fuga con salero a la luna avergonzada, eras un poco grano de pimienta en esa especie de juergueci-

llas platónicas que yo tenía proyectadas. José Luis sería de la pandilla, él, el lunático perfecto, que defendería a la luna de sus soleadas acometidas. Pero a ti acabaríamos viéndote alguna noche borracho de luna, porque tú haces a todo, y estoy seguro que no tendrías inconveniente en besarla una noche en su resplandeciente y un poco bobalicona faz. Mientras, Rafael, grandullón y lírico, lloraría lágrimas gordas, brillantes, como buenos versos redondos, golpeándose ruidosamente el pecho con sus manos calientes. ¡Qué gran programa! En fin, confío en verte por aquí alguna vez, aunque sea entre dos asientos del Libro de Caja. Estas visitas te serán necesarias, para que te sacudas el polvo del pupitre o del escritorio, para que sonriente y ligero te refresques en nuestra compañía y olvides por unas horas la acreditada fábrica de loza de Talavera que hace casi cien años fundó tu bisabuelo. (¿Estoy enterado?)

Leí vuestra carta a José Luis[11], que me da recuerdos para ti, Emilio. A Rafael lo conocerá aquí. La otra noche le leí unos versos que tú no conoces (¿cómo los vas a conocer si ya no vienes?). Esas lecturas estaban en nuestro programa de embriagales. Decía un gran poeta de hace un siglo, que había siempre que embriagarse de algo: de vino, de poesía o de virtud. El que lo decía, Baudelaire, se embriagó mucho de vino, más aún de poesía, pero muy poco de virtud, y si no que lo diga Juana Duval (aunque la pobre pudre bajo tierra hace 80 años), una negra con la que vivía y que le daba horribles disgustos, de los que brotaban magníficos poemas. Tú, jóven entonado y discretísimo, espero que no le imites y que te embriagues sólo de virtud, honestamente, sin vivir con ninguna negra, se llame Juana o Encarnación o como quiera que sea.

Espero que vayas de caza con tu primo Matiitas (¿se llama así o lo he soñado yo?) y que tires a las tórtolas, a las calandrias y a otros pájaros tan poéticos, que encierran en sus gargantas la silvestre canción de los campos, siquiera posean poca carne, cosa de escasa importancia para un ascético muchacho como tú. Pero ¡ay! me temo que sucumbas a las tentaciones de la carne y tires a los conejos, a las liebres y a las suculentas perdices.

Tú, Rafael fantasma (fantasma porque no estarás ahí) espero que hayas recibido mi postal en que te avisaba que la matrícula para el examen de ingreso en la Universidad se abre (se abrió) el 3 y se cerrará el 15 (no sé si el 15 o el 11).

En fin, ¿qué más? Ahora ya sólo felicitaros por la entrada de año. Mis deseos para vosotros los conocéis: felicidad, alegría, abundancia, etc. etc. Que en el año 1940 nos veamos mucho y que juntos disfrutemos los

[11] *José Luis Cano (Cádiz, 1912), poeta y crítico. Publicó su primer libro de poemas,* Sonetos de la bahía, *en 1942. En 1986 publicó la correspondencia que Aleixandre le remitiera: Vicente Aleixandre,* Epistolario *(1939-1976), Selección, prólogo y notas de José Luis Cano, Alianza Editorial, Madrid.*

magníficos placeres de la amistad, a la cual los tres somos fieles, porque conocemos que es una de las cosas más buenas del mundo. Es una magnífica fuente de alegría, que nace directamente del corazón. ¿Estáis conformes? Pues entonces, como si cenáramos juntos para festejar la entrada del Año, levantemos el vaso (no siempre se ha de decir copa levantando un vaso) y brindemos por las cosas grandes y entre ellas por nuestra amistad, alegre, profunda y llena de garbo. Por ti, Emilio, por ti, Rafael: por los tres, cris... cris...cris. (Hasta el sonido de los vasos). Os habéis bebido el champán-peleón de un trago. (Prohibido beber en el gollete de la botella). ¡Adiós, adiós! Escribe, Emilio. A ti, Rafael, te espero.

Miles de abrazos a los dos.

Vicente

¿Van bien tus señas? Dímelo.

Madrid, 13 de noviembre 42

Querido Emilio: tengo una carta tuya que me está ahora mismo increpando por el tiempo pasado desde que la recibí. Hace un mes te hubiera contestado, pero ese tiempo llevo sin buena salud y con una desgana total para la pluma. La compañía de mis amigos me anima, pero algunas molestias de riñón y un estado general poco satisfactorio me tienen desconocido: no escribo nada, ni siquiera cartas. Quisiera que el tiempo pasara deprisa, a ver si su paso me sacaba de este estado y me volvía a mi ser, a mi equilibrio apasionado, sin el que me desconozco. ¡Cuántas veces pienso, y me siento, en este cuerpo-cárcel que me ha tocado vivir! Mezquina prisión para un alma robusta que se siente oprimida. Tristeza o ira, una tensa melancolía me proveen estos largos días y semanas, con vaticinios inciertos y pesimistas para mi salud, desde este cuerpo que siento ahora tirar hacia abajo, mientras el espíritu, con sus alas intactas, no se conforma y se debate en la desesperada impotencia. ¡Pobre de mí, que no nací para la habitación donde me asfixio!

Pero déjame que me olvide un rato charlando contigo. Tu alegría, tu contento y esa actitud como de «jugársela» a la vida feroz, me agradan y alivian ahora mientras te evoco escribiéndote en esta noche desapacible, primera de un invierno terrible.

Por Rafael sé que pronto irás a Talavera a la boda de tu tía María. ¿Arreglarás entonces tu definitivo abandono de ese crítico continente, poco amable ciertamente en el presente curso? Ya lo voy dudando. Me parece que tu servicio entero te lo vas a cargar en esa Ceuta de tus pecados juveniles. Lo siento, Emilioto; me gustaba verte asentado por aquí, y disfrutar de tu compañía en muchos buenos ratos, continuadores de tan-

tos otros, desde los primeros que compartimos hace ya casi siete años en la amable cercanía y trato de nuestro inolvidable «Gualterio».

Algunas veces, entre mis libros, entre mis escritos, me acuerdo de él, tan bullidor y comprensivo, tan silencioso y tenaz en sus signos de inteligencia. ¡Qué buena compañía me daba! Su ojo benévolo solía entender sin duda, y el lujo de su brillante movilidad.

Versos no te voy a mandar ahora. Si al fin te quedas en Madrid allí nos veremos en octubre cuando yo regrese; allí te leeré todo lo que tú quieras.

Ahora trabajo poco, pero he trabajado bastante y tengo muchas cosas que no conoces y que se agrupan para mi futuro libro de *Sombra del Paraíso*[12]. Espero que aun cuando no te quedes fijo en Madrid, a tu paso nos veremos, si es tu regreso a África después de los primeros días de octubre.

De nuestro Rafaelazo sabrás que salieron al fin, en laboriosísimo parto, sus sonetos en *Escorial.* No he visto el número, pero sí las pruebas. Antes habían salido en *Medina* dos poemas o tres de nuestro amigo. Ahora está el poeta hecho polvo en su campamento estival, haciendo una vida algo dura y arrojando venablos en todas sus cartas. Está el hombre que *muerde.*

Le suspendieron en griego y en latín. Para idiomas es, me parece, poco fluido, quiero decir, bastante «negado», lo cual no quiere decir sino que su lengua y mente son tan de esta tierra castellana que se resisten a adaptarse a otra expresión. Tales suspensos complican su curso del año que viene. Dios quiera que pueda sacar adelante el curso entero próximo más esas dos asignaturas rezagadas.

José Luis está imprimiendo su libro de *Sonetos de la Bahía,* donde hay una luminosidad y un brillo, melancólico o embriagado, que te gustarán. Ama a su bahía con sentimiento de fusión amorosa, y se trasfunda con ella con sabor de cuerpo humano, tangible o añorado.

Carlos Spiteri también imprime su libro –de edición privada– *Hasta que la voz descanse.* Libro abrupto y pedregoso, se salva por algunos destellos de poesía verdadera en medio de un instrumento verbal que se le resiste.

De Pepe no sé este verano. Antes de venirme me leyó dos guiones de cine. Estaban muy bien y me alegraría se los rodasen. Para la poesía está pedregoso, él que es tan poeta de alma y de sangre. Le regaño mucho y él se ríe. Vive y se divierte: hace bien.

Bueno, Emilio, no dirás que no te cuento cosas. Escríbeme de vez en cuando: yo contesto siempre. Hazlo cuando tengas ganas.

Y no seas réprobo. Entonces tendrías que borrar tantas dedicatorias como te puse en *La destrucción o el amor* y el libro mismo un día se «desintegraría», se haría humo y desaparecería un día que fueras a buscarlo.

[12] *Publicado en 1944.*

En nombre de la sección de «recuperación» te envío un fuerte abrazo, intercontinental, en el día de tus 23 años, X meses y X días.

Vicente

La Toja, 5, septiembre 1943

Querido Emilio: ¿te sorprende saberme aquí, en esta islilla encantadora adonde me han mandado tu carta? Nos hemos venido aquí, en busca del mar. Lo teníamos planeado desde la primavera pasada. Está mi familia de Españoleto y ellos han sido los animadores, aunque la fuerza principal sea la atracción del mar, que a mí me da vida, me exalta. Llevo aquí nada más que tres o cuatro días y gozo enormemente, en esta diminuta isla paradisíaca, posada suavemente sobre un brazo de mar, y poblada de un bosquecillo de pinos, y de palmeras, bajo un viento marino fuerte que halagadoramente te bate el pecho, las piernas, el cuerpo todo, y te llena de alegría y de vitalidad y de deseo.

El viaje fue agotador, porque esto es «la fin del mundo»; pero no estoy arrepentido, aunque llegué hecho migas. El mundo queda lejos. No hay radio, los periódicos o no llegan o llegan viejísimos. Aquí no nos enteramos de nada, lo que no es poca dicha. Queden allá los hombres con sus violencias y sus asechanzas y sus destrucciones; aquí el mar azul, la espuma leve, la delicada gaviota, «la arena no pisada por la planta del hombre»: aquí la naturaleza sometiéndome a su unidad, y yo dichoso en mi «unidad en ella».

Un instantáneo olvido me hace feliz, y con agradecimiento llevaré más tarde esta islilla mágica a mi *Sombra del Paraíso*, donde tiene que estar, allí con otros paisajes, como la «Ciudad del Paraíso» (¿te acuerdas?), mi Málaga[13]. Todo sublimado y unificado en un paraíso donde yo ahora, antes o después he sido dichoso. Eso es, más o menos, mi libro: evocación de tierras o edades donde el ala de la felicidad me rozó con su pluma... o donde pudo rozarme. Evocación dolorosa porque se hace ante un bien perdido. (Yo soy un poeta romántico.)

Tu carta me [ha] alegrado muchísimo. Te confieso mi pereza en escribirte. Acaso influyó, ya ves, mi creencia de que el perezoso serías tú en contestarme. Gran Emiliote: el réprobo he sido ahora yo y tú el constante y fiel.

Me das además la agradable sorpresa de un nuevo poeta, amigo tuyo, en trance de nacimiento. Julio Maruri[14]: no es mal nombre. Suerte ha

[13] *Aleixandre nació en Sevilla (1898), pasó su infancia en Málaga y se estableció definitivamente en Madrid en 1911.*

[14] *Julio Maruri, poeta santanderino (1920). Sus primeros libros fueron* Las aves y los niños *(1945) y* Los años *(1947). Ingresó como novicio carmelita en 1950 con el nombre de fray Casto del Niño Jesús.*

tenido con encontrarte, a ti que oportunísimo le salvas de su naufragio y le guías hacia la poesía, hacia donde pueda encontrarse y hallar su corazón, y alentar y exaltar su capacidad de entusiasmo. Esto es lo primero para un poeta naciente: sumirse en una atmósfera de entusiasmo, y con verdad y con desnudez empaparse de una luz que le sea fértil.

Las palabras que él te escribió, sin saber que yo las leería, han despertado mis simpatías, precisamente por la desbordante sinceridad de su entusiasmo. Se le ve emocionado, arrancando enseguida con vértigo en un poema caudaloso, enormemente sincero, donde se presiente sin vacilación el temperamento de un poeta. ¡Bien por tu amigo Julio!

Su generoso fuego, que le hace irrumpir, según me dices, en otros seguidos ocho o diez poemas de vena semejante, me hace ver que no es el maestrito incipiente que trabaja sus versos en palitos, sino el muchacho que peca por exceso (que así no es pecado) porque le sale del pecho un borbotón que luego habrá tiempo de reprimir y de adensar. Las juveniles facultades están ahí, y ay del poeta joven que empieza extreñidamente sacándose un soneto o una décima después de sudar el quilo y le sale una especie de pálida «cagadita». Ese está perdido y puede despedirse de su poeta.

Cuando estemos de vuelta en Madrid me gustará que le lleves por Velintonia[15], para que entre en nuestra atmósfera, si eso ha de ser para él una alegría. Ahora ya le puedes decir que me has hablado de él y que estoy contento de saber que existe. Por lo que tú me dices, por sus versos y por las entusiastas palabras que te escribe y me mandas, veo que seremos amigos.

Del otro asunto de que me hablas estaba algo enterado por José Luis, que me lo escribió. ¡Qué tío más malo! ¿Y quién es? No me acuerdo de él exactamente; pero se le ve terco en el rencor. Se le ve la rabia de la impotencia. Debes despreciarle. Cuando vea que no te pueda hacer ya daño, cejará en su furor. Sólo merece que le escupas.

Nada de Rafael, que no me escribe hace mucho, aunque tiene o debe tener una carta mía hace un mes.

Al mismo tiempo que la tuya me llega una carta de Vicente Gaos. ¿Sabes que está planeando la fundación de una Editorial? Está muy entusiasmando y también lo estaba José Luis; pero últimamente me escribe éste de fallidas y quebradas editoriales *[falta el final de la carta]... [falta el principio de la carta]* permitía a la absorta imaginación contemplarle su fatiga, con vuelo y descanso al mismo tiempo, quietamente disparada desde sus giros a la región de los sueños, donde otros peces simultáneos daban descanso y estímulo también a otras almas sin cuerpos.

*[15] Velintonia núm. 3, hoy calle Vicente Aleixandre, donde vivió y murió el poeta.*

Ahora no tengo peces de color. Rafael rima, y otros amigos, en vano intentando en cierto modo imitarlos; como quizá yo mismo. Pero no sabemos.

José Luis, pez acaso más brillante en lo último, como remembranza de aquel resplandor de su bahía, me trajo ayer el primer ejemplar nacido de su libro de Sonetos. Luminoso librito, trémulo de un resplandor intacto, poesía con resonancia de un mar amoroso, de playa buscadora de un pie desnudo, de mitológica arena por donde sólo candorosas diosas desnudas y tempranas o diosecillos niños pueden pasar, deslumbradoramente.

Te destina el poeta, el delicado y apasionado poeta, un ejemplar, que te da con gusto. Ya dirás si vas a recogerlo pronto en Madrid o si habrá que remitírtelo.

Carlos Spiteri tiene el suyo en pruebas y también te enviará un ejemplar.

Sólo nuestro Rafael no tiene editor para esos pobres toros, que mugen en su lejanía, como sombras que piden cuerpo, bulto, que se les niega. Otro amigo mío, Ricardo, director de una revista, *Corcel*[15a], revista de poesía, de inminente salida, va a enviar tales toros a Valencia (su tierra) a ver si allí encuentra editor.

Rafael ha empezado su curso. Le vi hace cuatro días, un poco más flaco que de costumbre, resto de un agitado verano en La Granja, y dispuesto a sacar su curso más el latín y el griego en que fue en junio suspendido. No me ha traído tu artículo sobre él.

Pepe está en su tierra. Todavía no le he visto y no sé cuando vendrá. De él hablaba yo el otro día con Eduardo Vicente, el pintor, que vino a verme con Pepe la primavera pasada y que ha vuelto ahora. Está Eduardo pintando unos frescos en la Catedral de Orihuela, que serán algo bello, sin duda. Es una labor en que trabaja desde hace meses. Ahora vive bien; tiene además un buen contrato con la galería Biosca y se le ve contento y hasta «elegantizado.» Es simpático, con simpatía de pintor, y somos amigos. En Orihuela se ha hecho amigo del hermano de Ramón Sijé, y vino a traerme unos cuentos de su amigo, que me los enviaban.

Aún te contaré más cosas de otros amigos: Manolita, Landínez, etc. entes desconocidos para ti, que acaso te gustarían. Pero si al fin vienes a vivir a Madrid, los conocerás.

Déjame saber de ti. Recuerda mucho a tu amigo

Vicente

que en la posdata te abraza

[15a] Corcel, *revista literaria de Valencia (1942-1949), cuyo director fue Ricardo Juan Blasco. Carlos Spiteri: el poeta Carlos Rodríguez Spiteri.*

20

[Postal]
Madrid, 16.4.45

Querido Emilio: estoy en cama con un enfriamiento, pero no quiero que pases por La Coruña sin saber de mí. Recibí tus cartas y tu postal y ya veo andas de éxito en éxito o poco menos. A Julio Maruri le entregué ayer tu carta. Rafaelote vino hace cuatro o cinco días con Remedios: había recibido tu carta. Supongo lo estás pasando muy bien, *viendo mundo* y dándote buena vida. El ex-agricultor es ahora un experimentado ceramista. A ver si se te estabiliza un poco la cosa y puedes dar por encontrada tu definitiva orientación.

Dentro de unos días operarán a mi hermana[16] de apendicitis. Está bien, pero dicen los médicos es aconsejable.

La nueva edición de *La destrucción o el amor* sale dentro de unos días.

Adiós, adiós, Emilioto, que siga la buena cosecha. Te recuerdo y abrazo fuerte

Vicente

Madrid, 21 de enero 1946

Querido Emilio: he apurado tanto las fechas para felicitarte en las inmediaciones de tu boda, que no sé si llegaré a tiempo de que recibas ésta antes de que emprendas el viaje de novios, feliz ya en la venturosa coyunda que tanto has anhelado.

Rememoro los viejos tiempos, cuando eras el juvenil y travieso autor de tu folletín en *El sol,* o cuando me escribías aquella graciosa y fresca carta en tus «diez y nueve años y un día». Ahora te veo entrar, alegre siempre, en el respetable gremio de los hombres casados, y al tiempo que hago en mi memoria el resumen de gozosos y de azarosos tiempos te mando la felicitación más verdadera y el deseo de que la alegría te acompañe toda la vida, siempre inalterable al paso de las horas y de los años, primero en tu estado de casado nuevo, luego ascendido al de padre de familia y por fin, patriarcal y benévolo, al de sonriente y blanco abuelo que se ve rodeado de los de su sangre y asegurado en cierto modo contra la muerte.

No hay sino decir amén.

Algo quisiera mandarte como recuerdo y aguardaré a algún viaje que haga Rafael a vuestra tierra.

A Purita dile cuánto deseo vuestra dicha segura, y para ti el fuerte abrazo intemporal de

Vicente

[16] *Conchita Aleixandre*

Miraflores de la Sierra (Madrid 21 julio 1946)

Querido Emilio: mucho me gustó recibir tu carta. Aquí me tienes en Miraflores, como cuando me vine aquel primer año que nos conocimos. ¿Te acordaste que nuestra amistad cumplió esta primavera diez años? ¡Dos lustros, para decirlo de modo más solemne!

Voy a darte las señas de mi sobrino, no se me olvide: D. Fernando Arjola. Trinitarios, 3, Seminario. *Valencia.* Se alegrará mucho de recibir tu carta. Está muy contento y es plenamente feliz.

Lo que me dices de Gaos[17] me ha apenado. No me ha extrañado demasiado, sin que lo esperase. Vino en junio a examinarse a Madrid, y vino bastante por casa. Charlamos mucho de su matrimonio. Me decía que no le era difícil obtener dinero para su boda, pero más bien me hablaba de un préstamo del Monte de Piedad o cosa parecida. Estaba lleno de problemas económicos, debatiéndose, como siempre, entre sus proyectos y sus realidades. En la petición que te ha hecho ha creído, sin duda, que el modo de obligarte no traspasaba determinados límites en tu ánimo. Todo lo ha calculado en frío (es terrible) y ha supuesto que arrancarrá tu asentimiento, sin producirte esa sensación de repugnancia de que me hablas. Estoy seguro que ha compuesto su petición como una obra de arte; pero se ha equivocado en la mezcla de los ingredientes.

La miseria humana es terrible, querido Emilio, y hay que contar con ella. No esperemos nunca seres puros, desinteresados. El bueno es malo y el malo es bueno. Ahora (o antes) te sorprendes de Rafael y me dices que estás desengañado. Le veías poeta, alegre, apasionado. Ahora lo ves cobarde, calculador, interesado, te pones triste. Llegada determinada hora, ni un solo hombre quizá da el metal puro en el crisol. Todos tienen su debilidad, a cuya hora presentarán una cara que no esperaríamos. Pero no reneguemos por entero, entonces, de ellos. Nos quedaríamos solos. Nadie, nadie está hecho de la materia de los ángeles (nadie es, *en el sentido absoluto,* lo que llamaríamos «el hombre honrado»). Pidamos, todo lo más, no conocer del todo a los que amamos. Sólo su noventa por ciento. Y quédesenos en la sombra (si no somos bastante fuertes para resistirlo, y ay, no solemos serlo) su zona oscura, invisible a diario: su posibilidad de cobardía, o de crueldad, o de engaño... En los mejores, eso suele ir encerrado, hasta sin saberlo sus dueños, en una cápsula que lo aísla del alma que amamos y que vemos (y es) pura, generosa, alegre, contagiadora. Horas hay en que la cápsula o se quiebra o rezuma, y esa

[17] *El 24 de junio y el 3 de julio de 1946, Vicente Gaos escribe a Emilio Niveiro sendas cartas en las que, con el pretexto de querer casarse a primeros de agosto, le pide que le avale ante El Monte de Piedad, o bien que le de él directamente el préstamo, en dos veces, prometiéndole devolvérselo antes de octubre, fecha en la que tenía previsto irse a París.*

alma nos parecería otra (nos lo parece: tú lo ves) y nos llamaríamos a engaño. En unos no lo conoceremos nunca; en otros, la vida da ocasión para que veamos esa alma en su hora enturbiada, y proclamamos nuestro desengaño. La acumulación de ese conocimiento da mucha tristeza a lo largo de la vida, pero, créelo, también da benignidad y da tolerancia.

Hoy mi carta también es un poco triste. Pero tú estás alegre y eres feliz, y tienes que serlo. Estaré aquí hasta fin de septiembre. Escríbeme cuando tengas ganas. Un fuerte abrazo de diez años te envío hoy.

Vicente

Miraflores de la Sierra, 20.8.46

Querido Emilio: sí que has tenido mala suerte con caer enfermo con esa pleuresía tan fastidiosa. ¡Pobre Emilioto! Menos mal que eres fuerte y echarás pronto fuera los restos de ella, y en el campo acabarás de reponerte y olvidar su paso por tu cuerpo. Está visto que en este mundo la felicidad siempre está amenazada. El amor es una cosa hermosa (para mí lo más hermoso de la vida), pero yo creo que lo vemos aún más precioso porque todo conspira contra él en este bajo mundo: la enfermedad, los cuidados de la vida, nuestra propia inconstante naturaleza. En tu caso has pagado este pequeño escote a una dicha de que estabas gozando, y que tampoco te ha sido totalmente retirada, ni mucho menos. Unos meses de embriaguez y plenitud; de pronto, la enfermedad: una temporada de dolores y contrariedades, lo comprendo. Pero con tu mujer al lado, consolando al querido enfermo, y después, de nuevo la salud, la alegría y con ellas la plenitud del amor. No te quejes entonces demasiado: esto no es sino un pequeño paréntesis, y tampoco completo, puesto que no tienes que separarte de tu amor, que es lo solo terrible. Cuando no hay separación todo se conlleva, y el amor mismo ayuda y las penillas hasta son dulces.

Espero que te cuides, y no sólo reposando como te manda el médico, y sobrealimentándote, como te habrán ordenado (¡vaya gordales que se nos va a poner el buen Emilioto!). Espero que seas reflexivo contra los ímpetus del amor. Por Dios, Emilio, que te conozco: contente y nada de plenitudes amorosas. Aunque estés en la luna de miel piensa que todo desgaste es malísimo mientras estés enfermo; sé sabio y prudente, que cuando estés bueno (y si te cuidas de veras no tardarás) tendrás libre el amor de vida y alma, y que antes te puede ser funesto y echarlo todo a perder. En tus manos tienes tu salud.

Ya sé que todo esto lo habrás pensado, pero no está de más que yo te lo recuerde porque los médicos son absurdos y se callan por prejuicios y falsos respetos.

Supongo que en ese pueblecillo estaréis bastante solos, lo que después de todo para ti no es una desgracia. Nunca, ni a ti ni a Rafael, he oído

hablar de ese nombre. Lo supongo muy sano y fresco, con lo que te quitarás del enorme calor que me describes.

Ya veo que piensas que Rafael te huirá. ¿Pero tan absurdamente aprensivo se ha hecho? Lo que no comprendo es eso de que sus padres no pregunten por ti. ¿Pero ha pasado algo entre vosotros? Me hablas de chismes de pueblo. Pero ¿los ha habido hasta ese punto, concretamente? De Rafael la última carta es de hace un mes y pico; y ni ahora ni antes me ha dicho de eso nunca una palabra. Ni se ha quejado de ti, ni ha aludido a distanciamientos. Cuando te casaste me habló de tu boda, pero como siempre, y no noté nada de todo eso que temes y dices.

En la colección Adonais voy a dar en octubre mi libro americano, *Pasión de la Tierra,* del que no hay edición española. Tú eres de los poquísimos (¡y tan pocos!) que aquí tienen ese libro. Pero como saldrá con cuatro o seis poemas inéditos que entonces no incluí, te lo voy a regalar. Así serás de los escasos que posean las dos ediciones, no iguales. Ahora el libro sale completo.

De Gaos no he tenido noticias. A mí no me ha pedido dinero. Me debe 300 pesetas de hace dos años (o año y medio) y no se atreve. Hace muy bien. En cambio sé que a Spiteri le ha pedido hace un mes 500 pesetas, que no ha conseguido. Es una lástima todas esas dificultades de Vicente, y esas soluciones violentadoras a que se lanza. Yo lo siento de verdad, porque le quisiera con su vida mejor estabilizada. En Madrid charlamos mucho en junio y le vi decidido a casarse, pero sin solución. Veremos si algún día consigue un poco de seguridad, que le está haciendo falta. Si se casa, el invierno va a estar lleno de dificultades.

Esto no me sienta mal. Voy sorteando los fríos (que ya los hace), evitando, hasta ahora, esos enfriamientos que me meten en cama en cuanto me descuido. Hago vida solitaria. Leo mucho. Paseo poco. Y vivo sobre esta tierra y bajo este cielo, donde seguiré hasta fin de septiembre.

Bueno, gran Emilio: que te pongas bueno. Dime, cuando puedas, que estás mejor. Te recuerdo mucho y te vaticino (soy vate) mucha felicidad y mucho amor (que es lo mismo).

Un abrazo muy fuerte de

Vicente

Espero que tu temporal separación del alfar no te traerá disgustos.

Madrid, 1 de enero de 1947

Querido Emilio: esta es la primera carta del año. Que éste sea leve, y más que leve pródigo en bienes y alegrías. Acabo de releer tu carta, recibida hace pocos días, y me sonrío viendo el cuadro de bienestar y con-

fortamiento que me describes, como para poner a uno los dientes largos. Tienes la gran suerte, y hasta eso que pareció fístula y no lo es, ha desaparecido o está en vías de curación. Tienes a Purita al lado: amor, bienestar; calor y luz, que podríamos decir a la manera poética. Eres grande, Emilioto, y no sabes lo que me alegro de que seas feliz.

Yo estoy como siempre. Aquí, haciendo lo que se puede, luchando con salud deficiente; maldiciendo mi cuerpo serrano, a algunas horas, y a otras olvidándome de ello, cuando puedo ponerle dos banderillas a la noche profunda. En fin, ¿para qué contarte? Yo nací para un destino, y lo cumplo, que es el de maldecir de no ser lo que yo sería. Así somos los poetas cuando paradójicamente nos quejamos de no cumplir nuestro destino, cumpliéndolo.

Ahora acaba de salir *Pasión de la tierra,* metida en esa edición de Adonais que le viene chica, aunque sea simpática. Me encontré en que eras suscriptor y entonces, como yo quería regalarte algo de este libro, decidí que te enviaría un ejemplar de «lujo», en lugar del corriente de tu suscripción. Esta mañana lo he cogido, te lo he dedicado y se lo he dado a José Luis para que él lo ponga en correos. El libro aunque abulta menos, al parecer, que la primera edición que antaño te regalé, es mayor. Lleva siete poemas nuevos, a más de los antiguos (poemas que se quedaron inéditos entonces) y lleva un prólogo que he escrito ahora y que te interesará. No es largo, pero lo considero significativo, para el libro y para el que se ocupe de mi poesía. Léetelo bien. El «lujo» de la tirada cuyo ejemplar te mando sólo consiste en que el papel es más blanco y la cubierta más fuerte, de cartulina color crema. Ya conoces esos ejemplares, de formato igual al resto de la edición. No me han hecho ejemplares de formato distinto.

¡Si vieras qué raro me hace veros distanciados a Rafael y a ti! Nunca creí que esto pudiera pasar. Yo siempre os tuve como si fuerais hermanos, amigos desde chicos, y creía, sin pararme a pensarlo, que sería así toda la vida. Es más, siempre pensé que entre vosotros erais más amigos que ninguno de los dos pudiera serlo de mí, ni de nadie, y me parecía lo natural. Rafael no me dice una palabra de todo ello: hasta ahora no se ha referido a eso. Tú me hablas, pero yo no quiero decirle nada. Quiero ser amigo de los dos, y tengo esperanza de que algún día os volváis a arreglar.

Como conservas tu espíritu diablillo, como en tus «floridos diez y siete años», haces una pequeña sátira, bastante graciosa, del discurso de Rafael en la fiesta local en honor de Marquina. Me parece que exageras, Emilioto. Lo más salado es eso de que fueran tan amigos. Pero me parece que tu gracia (que la tiene, y de solera) te ha hecho recargar las tintas en la descripción. Algunos de los rasgos son demasiados «preciosos», de mano «artística». Eso sí: graciosos, que me han hecho reír.

Este año no salen nuevos poetas. No siempre ha de haber revelaciones de bulto. De los amigos, poco te puedo contar. Lo más sobresaliente es el viaje a Méjico de Carlos Bousoño, que ha ido por unos meses y que está terminando con éxito grande. De Maruri no sé nada hace tiempo. Allá en su Santander vive y este invierno está mejor económicamente. El que está muy mal de salud es Hidalgo[18]: enfermo del pecho, y desahuciado. Morirá si Dios no lo remedia, en plazo breve. Está en un sanatorio de Chamartín. Dentro de un par de números verás en Adonais su último libro, de tristísimo título: *Los Muertos*. No sé si lo verá vivo. Lo escribió con salud y resultó profético. Unos dichosos, otros muertos: horrible vida ésta sin sentido.

Bueno, Emilio, ¿se te arreglará lo de tu viaje a Inglaterra? Si no se te arregla, otra vez será. Todo te sonríe. Disfruta, vive, ama, ¿qué más se puede pedir? Que la salud y la dicha te sonrían mucho tiempo. Adiós, adiós. Un abrazo talaverano de

Vicente

Madrid, 6 de julio 1949

Querido Emilio: Mucha alegría me ha producido recibir tu carta de felicitación. Yo también recuerdo, y bien vivo, todo el itinerario sentimental que me trazas, desde tus famosos diez y siete años, pasando por aquella más famosa carta de tus «diez y nueve años y un día», escrita en febrero de 1938. ¡Cuántas cosas buenas y no olvidadas! Siempre te recuerdo y aunque tu tránsito por la literatura haya sido fugaz, fiebre estallada de adolescencia aún más que de juventud, son años y memorias enlazados a tantas cosas buenas que es imposible olvidarlas.

El otro día tuve carta de Salinas y recordé tu artículo sobre su *Razón de Amor* y no pude menos de sonreírme. Sigue en mi cuarto de estar tu plato talaverano, prez de poesía y amistad que continuamente te me recuerda. A los amigos los veo y todos los que me citas siguen lo mismo que siempre. Los que viven en Madrid son mis más fieles amistades, porque el tiempo no existe, a esos efectos.

Ya sé que trabajas en tu Alfar y sé que eres feliz en tu vida de hogar. Me sonrío siempre pensando en tu febril y pasional juventud primera y en lo útil de tantos fuegos que ahora se centran y remansan para darte felicidad en tu hogar. Todo está bien, Emilio, y con verdad te digo: «Que sea por muchos años». Escogiste la mejor parte.

[18] *José Luis Hidalgo (Torres, Santander, 1919-Madrid 1947). Ciertamente, su libro* Los muertos *se publicó ese año, póstumamente.*

Me voy a Miraflores. ¿Ves? Nada ha cambiado. Te mando un abrazo sin tiempo, sin Academia[19] o con ella: es igual. Hasta siempre,
Vicente

Madrid, 3.12.54

Querido Emilio: Tu carta, bien recibida, traía un eco de melancolía. Tu decepción de la lectura de Federico era como un llanto sobre la ida juventud. Para reconfortarte un poco te diré que dentro de veinte o de treinta años, cuando vuelvas a leer a Federico, te sorprenderá a lo mejor lo muchísimo que te gusta. Y te asombrará sentirlo como hace otros veinte años. Y es que nuestra sensibilidad evoluciona, la de las épocas, y con ella el gusto. Federico, para esa evolución del gusto, está en su peor momento. Hoy se pide difusamente a la poesía pensamiento y sentimiento, y no es la fantasía, el vehículo sensorial, la puerta preferida de entrada para la poesía. Los poetas, o las zonas de ellos donde la fantasía predominó son zonas disminuidas para este momento de la sensibilidad y resultan insípidas o inoperantes, y se caen de las manos.

En la evolución de la sensibilidad, (que son ciclos de rotación) dentro de bastantes años, Federico te volverá a gustar. Ahora, para ti, y para muchos, pasa por su purgatorio.

Hay un ejemplo de esto sobrecogedor. En 1935, lo recuerdo muy bien, Antonio Machado *no le gustaba nada* a Miguel[20]. ¿Era mal poeta Machado? No, pero para aquel momento de la sensibilidad, Machado quedaba lejos. Hoy está lleno de presencia. El no ha variado: ha variado el gusto, y en la evolución de tu sensibilidad él puede ofrecer con riqueza hoy lo que se pide a la poesía predominante: sentimiento y pensamiento.

De modo que puedes quedarte tranquilo. En 1927 se juraba por Góngora. Hoy se dice que de los clásicos el amo es Quevedo. Dentro de 20 años Quevedo –sin perder su situación de clásico, como no la ha perdido Góngora– encontrará a su Miguel de la época que diga que no le satisface, como le sucedía a Machado hace unas décadas.

Así que alégrate y di que Federico por el momento no te interesa ni te sabe a nada. Y tendrás razón, y él también. Y os volveréis a reunir dentro de 20, de 30 años. O se reunirá con tus hijos, dentro de 50.

Isabel Gª Lorca fue la que me pidió para el volumen mi semblanza de Federico. Y se la di, como puedes figurarte, con alegría. Hay en el tomo una foto en que estoy yo, y que yo no recordaba. Como todas, las dio la familia.

[19] *Aleixandre fue nombrado académico ese mismo año (1949).*
[20] *Miguel Hernández, a quien Niveiro también conoció y de quien se publicó un poema en la enfímera revista talaverana* Rumbos, *ligeramente cambiado en su edición definitiva.*

Te veo hasta con tertulia literaria. Con una nueva generación talaverana. Surgen nuevos poetas, y tus contemporáneos ya son casi hombres de cierta madurez. Mañana damos el Premio Adonais, con un jurado que presido yo, y ya será, seguramente, para la novísima promoción. Por aquí vienen poetas que tienen la edad que tú tenías cuando viniste en 1936 por Velintonia. ¡El tiempo!

Adiós, gran Emilio. Se te recuerda siempre. A Rafael le veo; trabaja mucho para ganar el pan. Su pequeña siempre quiere venir «a casa de Vicente».

Adiós, adiós, y abrazos buenos,

Vicente

Madrid, 7.12.55

Querido Emilio: Hace un mes en la Academia te di un abrazo, pero entre tantos, apenas te pude decir nada. Luego he visto en *Índice* un artículo tuyo que me ha conmovido. ¡Fiel Emilio! Me he visto allí, contigo y con Rafael, en aquellas tardes de hace casi 20 años. «¡Puras y alegres tardes del pasado!» que diría Manolito Altolaguirre.

Has acertado ahí a evocar todo, y a mover tu corazón de modo que se sientan allí sus latidos. Latidos de la fidelidad a lo vivido.

Hace unas horas escribía yo a Julio, a su Carmelo de Begoña, y le decía yo que te iba a escribir. ¿No vienes por Madrid? Me gustaría charlar contigo en una de tus escapatorias. A Julio no le veo hace mucho, pero sé de él. Hizo sus votos en verano y en 1957 será sacerdote. «Cuando en mi mano, rey Eterno, os miro...» ¡qué Julio tan verdadero y tan del corazón! Si vienes por acá, te enseñaré una carta de él ¡Julio bueno! Están editándole en Santander toda su poesía conjunta, en una edición maravillosa.

A Rafael le veo con frecuencia y hablamos mucho. El es siempre igual; para mí, mi hermano más joven. Para mi libro *Los encuentros,* en prosa, he escrito una semblanza de él, viéndole en aquel primer día que vino contigo a casa. Allí aparece tu nombre, como es natural. Cuando vengas por Velintonia, te la leeré. Y otras que tengo de otros poemas.

Cuando vengas a Madrid, llámame por teléfono. Y si prevés tu viaje, me puedes poner con un par de días de antelación una postal para decirme que me llamarás por teléfono y que así sea fácil arreglar nuestra cita. Ya sabes mi teléfono: 334794.

Tengo ganas de darte un abrazo y saber de ti, y rememorar. Y hablar de tantas cosas. Ayer me llegó la 2ª edición de las O. completas de Federico, y te recordé. Bueno, Emilioto (como aún te llama Julio), adiós y hasta pronto. Felices Pascuas y un gran abrazo:

Vicente

28

Madrid, 12 enero 1960

Querido Emilioto: Me gusta recibir esta felicitación tuya en 1960 y yo también te deseo bienes y venturas... y santidad, que es tu más íntima apetencia, bien lo sé. Que seas más bueno que el pan, y que todos lo disfrutemos.

Por aquí sin novedad, salvo la nieve, que llegó ayer y cubrió de silencio y frío la ciudad. Nuestro amigo, y tu paisano, Rafael me visitó hace dos días, en compañía de su Conchita y me leyó su última obra lírica: *La máscara y los dientes,* librodrama, como él lo define. Pasé un gran rato, pues creo tiene algunos de los mejores versos suyos. Quiere editarla en la colección Espasa-Calpe donde salió *Historia del Corazón* y me alegraré mucho lo consiga. Por concepción y realización el libro merece una edición satisfactoria, no sólo en presentación sino en posibilidad difusora.

Me alegra verte enfrascado en escritura, en unos relatos o memorias. Lo veo una buena base que sea sobre el piso firme de tus cosas vividas. Yo siempre te veo el mismo, aunque te hayas echado encima unos *kilitos.* Prometo llegar al aniversario de aquella carta en que con gracia te referías a tus inminentes «floridos 19 años». Ahora serán tus madurantes 41 años, ¿no es eso?

Estos días estoy contento: pasa en Madrid cuatro o cinco nuestro Julio (en su hábito carmelita) después de 10 años de no verle. Viene a despedirse, pues se va por dos años a Bruselas. Ha sido una gran emoción volverle a ver. Con su gran corazón, con su bondad, sus cualidades estupendas paso con él horas magníficas. ¡Es el mismo de siempre! Está algo más lleno y de aspecto ha ganado mucho. Ya no es aquel hilo invisible de antaño.

Bueno, Emilio, hasta otra. Hoy espero a Julio (que se va mañana), y te recordaremos. Un abrazo siempre, en tu Talavera natal

Vicente

**Vicente Aleixandre**

# Sobre Stirner y Flaubert

## Soy indecible

El individuo, decían los filósofos escolásticos, es inefable; ninguna palabra hace justicia a la irrepetible singularidad, a lo que es único y que consiste, justamente, en lo diverso respecto a cualquier otra realidad del mundo, porque la palabra se reclama de la universalidad del concepto e inserta todo fenómeno en la categoría que lo comprende y lo trasciende, en la clase que lo abraza junto con los demás fenómenos afines y que, por ello, no dice su unicidad, sino que se abstrae de esta última para decir lo que ella tiene en común con otros fenómenos. El lenguaje, observa Hegel, destruye el *esto,* no sabe expresar la cosa o la experiencia inmediatas que se presentan ante los ojos (esta hoja, y ninguna otra) sino la generalización en la categoría del esto, en el pronombre válido para todos los objetos cercanos a quien está hablando y no sólo para un objeto, insustituible e inconfundible.

El lenguaje y el pensamiento proclaman la generalidad de sus propias reglas, a las cuales someten la inaferrable y salvaje multiplicidad de la vida. La poesía, que se expresa en la palabra, pero que quisiera, por medio de ella, captar la existencia fugitiva, choca con estos límites de la lengua, con su inevitable abstracción. Un personaje de Borges, Ireneo Funes, intenta escogitar un imposible lenguaje carente de términos generales y dotado de un vocablo específico y único para cada minucia de la existencia, irreparablemente diversa de cualquier otra: no la palabra *árbol,* sino una palabra para cada árbol y una palabra para cada instante de la vida de cada árbol, una para el árbol iluminado por los últimos rayos del declinante sol, otra para el mismo árbol recién deslizado en la sombra y así sucesivamente.

El pensamiento que se detiene radicalmente en la peculiaridad de lo único, en lo que constituye la unicidad de lo individual, desemboca en el silencio: la más coherente crítica insurgida contra la generalización del pensamiento en nombre de la irreductible diversidad de lo «único», es decir la crítica de Max Stirner, «desemboca en la afasia», como escribe Roberto Calasso en un bello ensayo –un ensayo claro y tajante– que

acompaña a cierta edición del famoso –o malamente famoso– libro de Stirner *El único y su propiedad.* Los pensamientos pueden decirse, afirma en conclusión Stirner, pero yo no puedo ser dicho, yo soy indecible.

El libro de Stirner –publicado en 1844, enseguida secuestrado y repuesto en circulación por un agudo ministro de Sajonia, que lo consideraba una irónica autoconfutación de las tesis que proclamaba– es un efectivo escándalo de la filosofía, en tanto conduce la consecuencialidad del pensamiento hasta su extremo límite, allí donde la coherencia filosófica se revuelve en su propia parodia. Stirner quiere pensar hasta el fondo la filosofía moderna, siguiendo el camino que ella ha abierto, pero recorriéndolo hasta el fin, hasta la meta que ella, por precaución, no quiere alcanzar, porque se vería constreñida a negar todo pensamiento y autodestruirse.

La filosofía moderna aparece ante Stirner, el cual ambiciona llevarla hasta sus últimas consecuencias, como una progresiva emancipación del hombre de toda religión, o sea de todo vínculo que lo ata *(religio)* y lo encadena en nombre de pretendidos valores superiores, vale decir extraños a la realidad de su persona: Dios, la trascendencia, los decálogos de normas morales presentadas como absolutas, serían unos típicos fantasmas, de los cuales el hombre se vería definitivamente liberado.

Pero el pensamiento moderno, según Stirner, se ha limitado a sustituir a los viejos dioses por otros, aún más tiránicos porque están interiorizados, asentados en la interioridad humana, que controlan, sometiendo al individuo a una nueva servidumbre. Stirner niega toda esencia que se escinda de la existencia y se coloque por encima de ella, todo sentido de la vida que pretenda imponerle un valor y dictarle leyes: el imperativo kantiano prevarica en relación a los Diez Mandamientos, la razón entendida como modelo universal es más autoritaria que la fe, la Libertad o la Justicia son diosas que exigen despóticamente el sacrificio de lo singular. Stirner agrede sobre todo a la religión moderna, la Humanidad, que ha edificado un nuevo más allá dentro del individuo; proclama la necesidad de abatir completamente al Hombre-Dios, no solamente a Dios, sino también al Hombre, que se yergue como imperioso modelo universal al cual cada quien debe adecuarse, sacrificando –como un penitente medieval– sus propias pasiones, los deseos, los caprichos momentáneos, las inclinaciones anómalas, el egoísmo, el gozo.

Lo Humano es para Stirner una tiranía, que no tolera desviaciones del modelo universal y reprime lo inhumano, lo monstruoso, la irreductible diversidad de lo particular. Todo valor colocado como base de la vida es un fantasma; por ello Stirner afirma «fundar su casa sobre nada» y considera esta ausencia de fundamento como la verdadera libertad. El fundamento sobre el que se apoya el único, lo singular efímero e inmediato, es su misma existencia física y concreta, su vida que se disuelve y se con-

suma: la verdad de la vida es sólo el vivir de lo singular, la existencia que se goza y se consume como la comida o el vino.

Sólo el único debe apropiarse de las cosas y servirse de ellas sin permitir que nada lo sujete: su pensamiento es válido no en tanto pensamiento, o sea conformidad con un modelo de razón universal, sino en cuanto *suyo,* en cuanto es algo de lo que se apropia y que, sin deber alguno de fidelidad, ni siquiera a las propias ideas, puede cambiar o desdeñar como le parezca. Toda meta ideal, todo fin, toda causa superior, toda facultad general (el espíritu, la consciencia), todo deber ser, es un fantasma engañador, pues la vida es perfecta en tanto no se someta a ningún *tú debes.* La verdad es simplemente lo que es, o sea la existencia única e inmediata y, por tanto, resulta indecible, porque la palabra es juicio, reflexión, generalidad, y sobrepasa siempre al puro acontecer instantáneo.

La provocación de Stirner constriñe al pensamiento a recordar la anárquica inmediatez que sacrifica cuando instaura los valores. La provocación deviene en cualquier caso patética y totalitaria cuando pretende sustituir toda afirmación de valores, ignorando su necesidad y la real libertad que se conquista merced a tal sacrificio. El yo inefable e inmediato, que se pretende concreto cuando se libera de todo valor, se desvanece en la abstracción y la inconsistencia, se reduce a la indecible nada.

Stirner mismo se sustrae a una precisa definición ideológica: invita a recuperar la propia persona y el propio cuerpo, como tantos anarquistas libertarios, pero confunde el derecho de hacerlo todo con el poder real de hacerlo, y proclama su asentimiento a todo lo que es, aun a toda prevaricación y cualquier arbitrio, porque no hay valores en nombre de los cuales puedan ser contestados. A veces, Stirner parece proponer un sensato respeto por los hombres concretos, a menudo perseguidos y torturados en nombre de la Humanidad, o sea de un modelo de Humanidad impuesto por la violencia: su libre Unión de los Egoístas parece una patética y noble liga humanitaria. Otras veces, y más a menudo, su reivindicación de la unicidad de todo acto y deseo, y por ello, de lo inhumano y lo monstruoso, implica la proclamación dostoievskiana del «todo está permitido», incluida cualquier violencia, porque no hay una instancia superior que pueda prohibirla.

Stirner denunció la prudencia timorata de la filosofía laica moderna y, sobre todo, las insuperables contradicciones del pensamiento moderno, condenado a desenmascarar los valores pero incapaz de hacerlo sino en nombre de otros valores, destinados a sufrir la misma suerte. La filosofía le respondió, como documenta Calasso, con la burla y el desprecio –según acaeció tal vez con Marx y Engels– exorcizando con la injuria, es decir con la eliminación de un «serio» debate ideológico, los inconvenientes de tal provocación.

Es verdad, como escribe Calasso, que la herencia de Stirner ha sido recogida, no por los filósofos, sino por los poetas vagabundos y rebeldes, los solitarios neurasténicos, peleones y autodestructivos, de Knut Hamsun a Jack London. Pero ello demuestra que la insoportable verdad entrevista por Stirner puede llegar a ser representada por un gesto o mostrada por un destino, pero no puede teorizarse y exponerse conforme a las reglas de la filosofía. La existencia no puede predicarse, decía Kierkegaard, pero no puede predicarse tampoco su inefabilidad ni dictarse una conferencia sobre su indecible singularidad. Stirner pretende ser, a la vez, el silencioso vagabundo de Hamsun, que mira fijamente el deslumbrante fuego de la vida insensata, y el profesor de filosofía y de literatura, que ilustra la unicidad de tal fuego y tal mirada.

Su libro es, de todas formas, tan incisivo como palabrero, y reitera demasiadas variaciones. Es el tono satisfecho lo que traiciona a Stirner y quizás explica las injurias que le dirigió Marx. Stirner encarna a una figura que ha llegado a ser estereotípica en la cultura moderna y que encuentra un antepasado en la actitud de Descartes, cuando pasea por Amsterdam envuelto en su capa y observa el tráfago caótico de la sociedad, desnudando su mecanismo contradictorio con la óptica desencantada de quien no participa.

Desde entonces, la cultura ha sido invadida por masas de solitarios, que entienden cínicamente todo lo que atañe a la sociedad y su vacío, por multitudes de espíritus despectivos, que desdeñan compasivamente la entrega y las convicciones de la gente, persuadidos de no ser partícipes. Hay en Stirner un esbozo de la ingenua altivez de quien comprende, doquiera, complacido, el desencanto y la vanidad de los valores. Dostoievski es mucho más inquietante, con su hipótesis de que «todo está permitido», porque la confronta con las demás hipótesis y exigencias contrarias, con la caridad de Sonia y de Aliosha, en disidencia abierta e irresuelta.

Por el contrario, Stirner tiene el tono de quien sabe cómo habrá de acabar la historia. Proclamar lo indecible de la vida es fácil; más difícil –ha escrito Tito Perlini– es afrontarla sabiendo de antemano que no se logra nunca superarlo del todo, pero sin renunciar a comparar incesantemente la inefable particularidad con la fuerza generalizadora del pensamiento. El único de Stirner, como casi toda la cultura que se embriaga de nihilismo, es la sal del pensamiento, necesaria a toda la filosofía, que no es insípida sino, solamente, monótona de sabor.

## Flaubert y el libro sobre nada

A menudo, Kafka soñaba encontrarse en una gran sala llena de gente y leer en voz alta, desde un podio, sin interrumpirse, toda *La educación*

*sentimental.* Era una fantasía de potencia, el deseo de dominar a los demás por medio de la única arma que le confería una relativa superioridad, o sea la palabra. Pero con la codicia del poder se entrelaza, nostálgico y ambiguo, el anhelo del amor: para fascinar a los escuchas y para sostenerse –entre la multitud de la vida real y la de una sala imaginaria y colmada– Kafka fantasea aferrarse a un grandísimo libro de amor, al libro del encanto y la desilusión. En sus cartas y diarios, el nombre de Flaubert reaparece con frecuencia y con pasión, especialmente relacionado con *La educación sentimental,* obra maestra de un escritor que él amaba quizá más que a ninguno y en el cual intuía al fundador y también, ya, el culmen de la literatura moderna de la soledad y la privación a la que se sabía perteneciente, un padre pero también un hermano, asimismo huérfano y solo, por quien no se experimenta el infantil y necesario impulso filial de la rebelión.

Kafka pensaba en *La educación sentimental* cuando soñaba con seducir a su hipotético auditorio porque advertía la gracia indecible e inexorable que recorre sus páginas, su pura e intangible gracia musical. Flaubert aspiraba a escribir, como decía en 1852 a Louise Colet, preciosa confidente literaria y amante demasiado invasora, «un libro sobre nada, un libro sin apoyos exteriores, que se sostuviese solamente por la fuerza intrínseca del estilo, como la tierra se mantiene en el aire sin necesidad de sostén; un libro casi sin objeto o, al menos, cuyo tema fuera, posiblemente, casi invisible».

La indignación de los austeros moralistas y el aplauso de los estetas chismosos han malentendido por igual a Flaubert y su dedicación a la forma. La revelación poética, que convence a la mente y conmueve al corazón, haciendo aparecer de repente la verdad de la vida, es siempre una forma, un ritmo que permite percibir el flujo de la existencia. Si la música es la experiencia más alta de la intensidad de la vida plenamente encerrada en el estilo, tanto el muchacho que lee *Los tres mosqueteros* como el adulto que, más tarde, lo rememora, no resultan poseídos por el tema, por la intriga o el duelo, sino por la onda del relato que los dirige, los encabalga y los resuelve.

Flaubert es un maestro, sobremanera en *La educación sentimental,* de este encanto que no nace de lo que ocurre sino de la melodía de los acontecimientos, de la forma que les da una unidad y un sentido –aun cuando expresa, como en esta novela, la errabunda dispersión de la vida– y vuelve indeleble e incomparable todo detalle singular, por sí mismo insignificante. A pesar de su mediocre pronunciación francesa, Kafka ambicionaba poner su voz al servicio de Flaubert, porque sabía que era el ritmo de aquella prosa, o sea su respiración épica, lo que daba realidad, en el libro, a los personajes y las pasiones, a la mirada de Madame Arnoux, su inextinguible perdición amorosa, y a un gesto de

Rosanette, la tierna y generosa fugacidad sentimental; a la conversación en un salón aristocrático o al movimiento de una calle parisina, el poder de expresar toda la historia de Francia y de Europa en aquellos años cruciales, en torno al Cuarentayocho, por cuyos efectos nuestro mundo sigue, aún hoy, condicionado y determinado.

Amargo y burlón profeta de un futuro imbécil, Flaubert lo veía ya nacer en su presente y advertía la tendencia general de la civilización moderna a vaciarse de toda sustancia para reducirse –en todos los sectores, desde el arte hasta la ciencia y la política– a un formalismo irreal, que degradaba el ideal de la forma –ascética pero vibrante de vida y de nostalgia de la vida– a mera corrección formal del pensamiento, del discurso y de la organización social. El tema inexistente o casi invisible del proyectado libro sobre nada es también el vacío resonante de unas charlas sobre el cual se construyen la civilización y la sociedad, la nada sobre la cual se enarcan y giran las palabras y las creencias, los intrépidos programas y los triunfos ideales; es el terreno ausente sobre el cual se basan las ciudades, los Estados y las iglesias, las verdades y las filosofías; es aquella inexistencia de un fundamento que transforma la entera realidad en uno de esos Entes Públicos que sobreviven a las exigencias por las cuales fueron instituidos y siguen funcionando, perfectamente y sin ninguna finalidad.

De este nihilismo, pomposamente recubierto de esperanzas y promesas, Flaubert fue el crítico implacable y definitivo. Pero Flaubert ha dirigido su escarnio también contra él mismo, contra su propio apasionamiento elocuente y romántico, para dar a su sentimiento la verdad de la distancia y salvarlo de la falsedad de la inmediatez declamatoria. De la autobiografía de Careme, el gran cocinero de Talleyrand, había aprendido que el arte de cocinar, su asiduo ejercicio, lo habían curado de una inmoderada inclinación a la gula. El estilo, al cual Flaubert sacrifica la propia existencia, no persigue producir autosuficientes y pretenciosos ingenios lingüísticos, celebrados por los literatos de vanguardia con una alegre presunción parecida al confuso entusiasmo de Bouvard y Pécuchet por la química, la mitología céltica y el espiritismo.

El estilo es una manera absoluta de ver las cosas en su esencia, es el modo de recobrar la vida, su sentido disolvente y secreto que destella solamente más allá de las efusiones sentimentales, de las acrobacias intelectuales y de los ornamentos estetizantes. Tal estilo es el fruto de una inimaginable fatiga y sufrimiento, de un rigor que obedece al dicho evangélico, según el cual sólo quien está dispuesto a perder su vida la salvará. Normando sanguíneo, amante de robustos placeres y poco inclinado al sacrificio, Flaubert intuye la brecha que se ha abierto, en la edad moderna, entre la existencia y el significado que debería iluminarla, entre vivir y escribir; pero, sin embargo, aquello que lo induce a la escritura, es, precisamente, la nostalgia de la vida verdadera y no vivida.

El tema imperceptible del libro es la vida verdadera en su transcurso y desaparición, que se sostiene a sí misma porque tiene en sí misma, en el cabrilleo de su flujo, su sentido inexplicable y fugitivo, que no se deja aprisionar por ninguna imagen sino que la envuelve en un aura brillante de ecos y reclamos, pareciendo arrastrarla consigo, lejos. El tema invisible es el paso del tiempo, sus hilos que se desanudan por minutos, horas y años. *La educación sentimental,* aparecida en 1869 –Flaubert había escrito una primera versión en 1845, muy distinta, centrada en el contraste entre realismo y tono lírico– es la novela del tiempo, que conforma y dispersa la individualidad, y del amor, el doloroso antagonista de Cronos.

Es la historia del joven Frédéric Moreau, de sus intentos de ascenso social, de sus ilusiones y desilusiones, que son las de su generación, completamente fracasada, a los ojos de Flaubert, en todos los frentes –sentimental, intelectual y político– y fatalmente preparada por la obtusa monarquía de Julio para la trágica farsa del Cuarentayocho (al menos según Flaubert), la corrupción del Segundo Imperio y la catástrofe de 1870/1871. La novela es la historia de la pasión de Frédéric por Madame Arnoux, nunca satisfecha y nunca apagada, tema dificilísimo y desarrollado con maestría absoluta: el rostro del amor posible, entrevisto, soñado y no vivido.

El tiempo, que une y separa casualmente a los hombres, conduciéndolos en el momento equivocado al encuentro con la felicidad, vuelve absurdo e incoherente todo proceso, pero Flaubert –según observaba el joven Lukács– ha cumplido el milagro de dar sentido a la insensatez de la vida, de evocar todo lo que ella sustrae después de haberlo prometido, de narrar la odisea de los hombres modernos expulsados del paraíso terrenal, de una durable patria de los valores, y abandonados a la fugacidad. Ciertamente, no se puede leer *La educación sentimental* «sin interrupción», como fantaseaba Kafka, porque el libro, según observaba Proust, cuenta lo que ocurre de modo tácito, los espacios en blanco y los intervalos vacuos que se borran entre un capítulo y otro, el tiempo perdido y muerto, pasado vanamente entre las tramas de la historia.

Quizá ni siquiera Proust ha representado con tanta intensidad el trascurso del tiempo, que teje y deshace la vida y el amor; o al menos Flaubert, que en las noches de su obsesivo trabajo ha pagado por la escritura un precio no menor que el de Proust, ha disimulado mejor tal esfuerzo, lo ha resuelto y disuelto en la representación de la encantadora sencillez de la existencia, cuyo rostro más bello y leve es quizás el de Rosanette, la cortesana apasionada y voluble, tierna y maternal, superficial y magnánima, adorable tanto cuando baila en las fiestas galantes como cuando, vieja y gorda, adopta a un niño.

Renunciando a imponer a la novela una jerarquía estructural y arquitectónica, Flaubert persigue la inquietud del devenir en todas sus formas,

desde los amores en los fiacres hasta los grandes eventos históricos. No se puede resumir la novela; por el contrario, quisiéramos citarla enteramente, copiarla como hacen ciertos personajes de Borges con las obras maestras del pasado o Bouvard y Pécuchet con sus papeles. Flaubert ha enseñado a los modernos la poesía de lo accidental y lo fortuito, pero con una impasible levedad en relación a la cual muchos maestros sucesivos que retoman su lección –hasta Joyce, cuando se concentra en el detalle mínimo, o Thomas Mann, cuando contrapone vida y espíritu– revelan una ingenua insistencia didáctica.

El tiempo de *La educación sentimental* es también un tiempo histórico, la época anterior y posterior al Cuarentayocho, que Flaubert toma en toda la profundidad y variedad de sus elementos políticos y sociales, sin los cuales cualquier poesía permanece abstracta. Flaubert retrata con igual acritud la cruel imbecilidad conservadora y la confusa imbecilidad revolucionaria, en aquel capítulo cruelmente hilarante sobre el Cuarentayocho, que constituye el vértice de su arte y sigue siendo actual en el torrente de palabras huecas que envuelve nuestros pequeños y recurrentes Cuarentayochos y Segundos Imperios, para los cuales continúa siendo verdadero que «fueron hombres de ingenio los que se volvieron cretinos de golpe y para toda la vida». Pero Flaubert también se incluye a sí mismo en la fatal imbecilidad de lo real, así como inserta algunas de sus palabras e ideas en el estupidario de ideas y frases hechas cultivado por Bouvard y Pécuchet. La entera existencia es un lugar común y Flaubert nos hace ruborizar cuando hablamos de política, del misterio del universo, de la represión, de la crisis de los valores y del hombre.

Pero su ferocidad desmitificadora se acompaña de una gran ternura por quienes, a través de los lugares comunes –no sería posible de otro modo– buscan su propio camino y dicen, torpemente, la verdad de su arrebato. Los diálogos pasionales de Madame Bovary enseñan que no hay amor sin mentira ni vaniloquio, pero en esa retórica habla también la auténtica nostalgia de felicidad, el dolor del alma. No hay amor sin ironía, pero no hay verdadera ironía sin amor: Bouvard y Pécuchet son ridículos pero heroicos, Monsieur Arnoux es vulgarejo y trivial, pero su banal espíritu de empresa cotidiano no carece de una simple grandeza. Flaubert es un autor que también sabe hacer reír, y para lograrlo hace falta una mirada de desencanto, pero asimismo una superior y participante bonhomía.

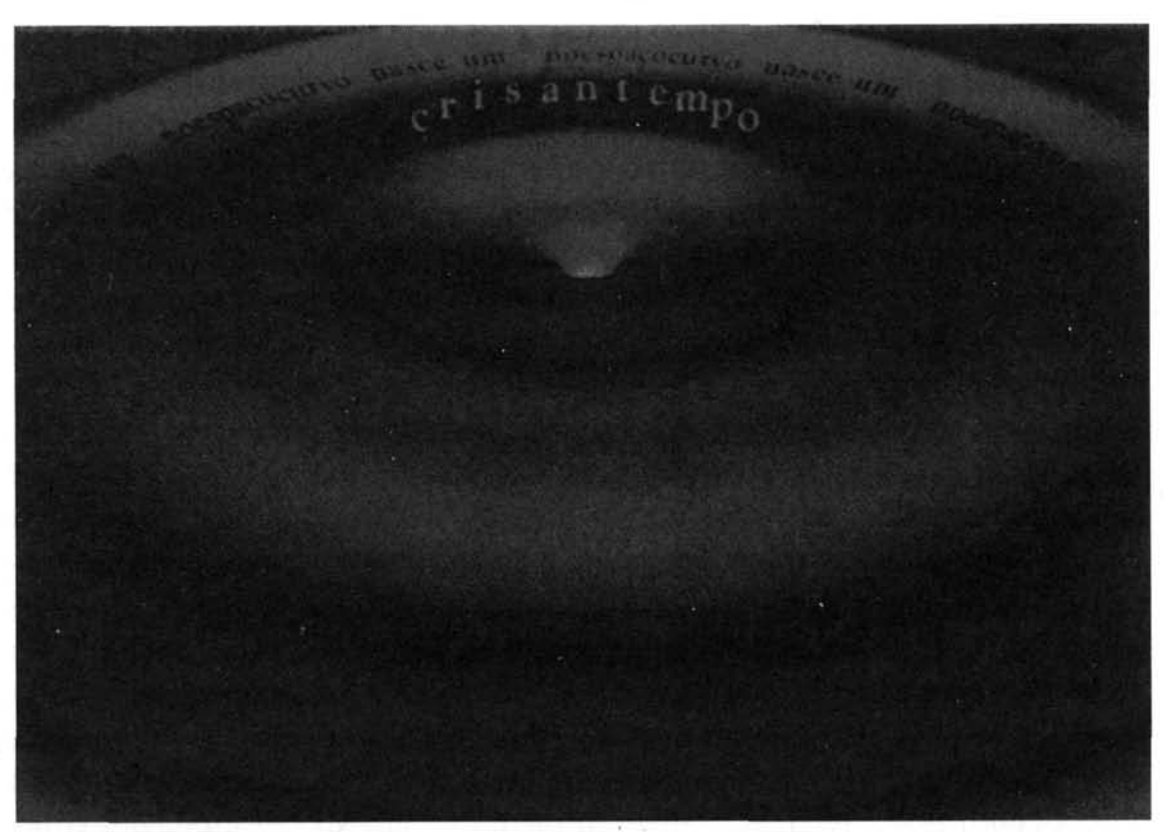
Poco después de publicar *La educación sentimental,* Flaubert relee a Goethe y exclama: «¡He aquí a un hombre! Pero todo lo tenía para sí mismo». Flaubert no tenía nada, ni siquiera se tenía a sí mismo, un sentimiento compacto de sí mismo; estaba solo, estallaba de risa al mirarse en el espejo y sentía la indecible unidad de la vida retratarse en un enigma indescifrable: *Je suis mystique et je ne crois à rien.* Nuestra verdad

no es la de Goethe, que lo tenía todo, sino la de Flaubert, que nada tiene. Si después de *La educación sentimental* no se hubieran escrito otras novelas, habríamos perdido grandísimas obras maestras, pero nuestro conocimiento de la vida no sería muy distinto; Frédéric Moreau es ya nuestro anónimo cada cual, el hombre sin particulares cualidades, capaz de amor pero también de indiferencia y de insensibilidad. Amamos a Madame Arnoux y a Rosanette, pero no amamos ni nos preocupamos de Frédéric Moreau, como no experimentamos simpatía ni interés por nosotros mismos.

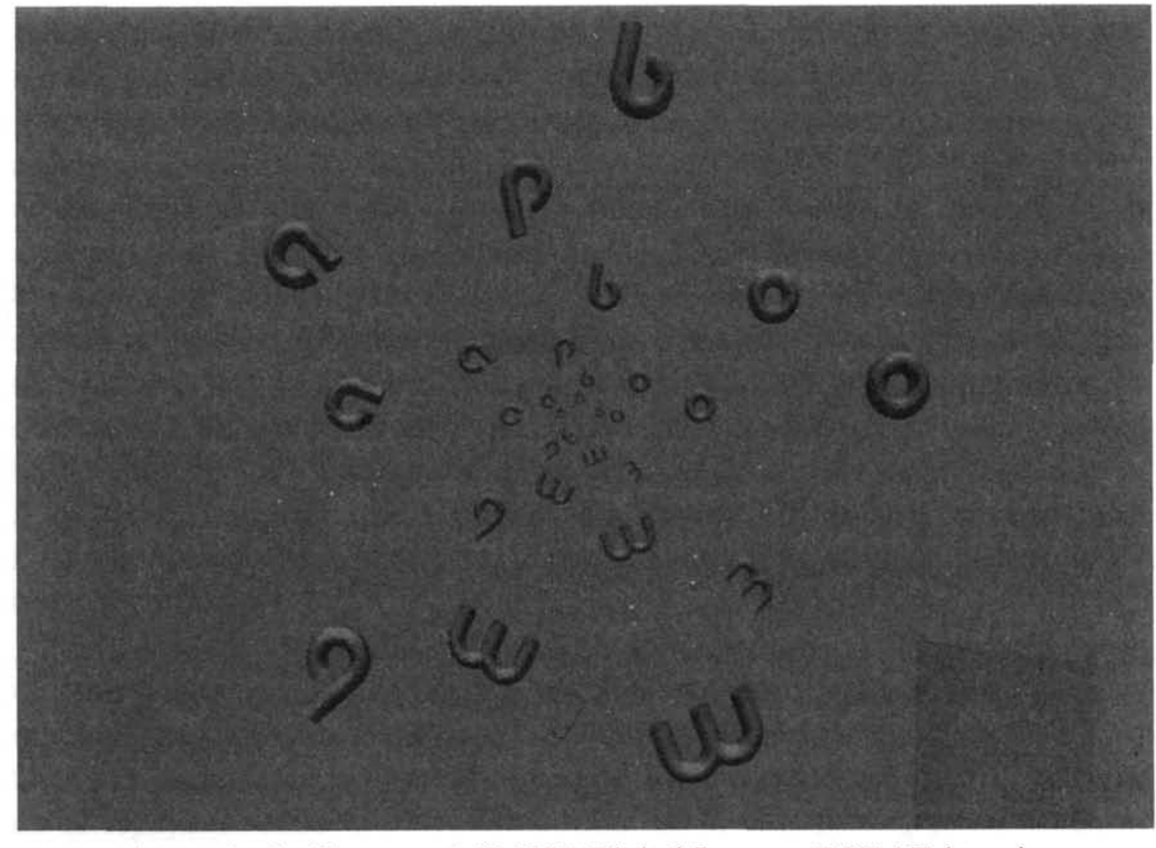
Ante las ruinas de las Tullerías, tras la guerra y la revolución de 1870/1871, Flaubert decía que nada de aquello habría ocurrido si *La educación sentimental* hubiese sido entendida. Sobrevaluaba el entendimiento, que no basta para impedir los desastres, pero ante las amenazadas Tullerías de la propia existencia, cada uno se detiene sobre la imagen de lo posible, de lo diverso, de lo otro, sobre el rostro eventual de aquel tiempo escurrido por la grieta de los acontecimientos: y la vida le parece recogerse en torno a aquel tiempo perdido e ignoto, como para Frédéric Moreau la vida se condensa en torno a aquel ramo de flores que, siendo muy joven, dejó tras entrar en el burdel del cual, por timidez, huyó enseguida. Y esto, piensa muchos años después, fue lo mejor que le hubo ocurrido.

**Claudio Magris**

*Traducción: Blas Matamoro*




**Haroldo de Campos:** LSI USP Digital Image - EGF / Tektronix



**Augusto de Campos:** LSI USP Digital Image - EGF / Tektronix

# La nueva poesía visual brasileña

Recientemente algunos poetas brasileños se reunieron en un gran centro de *computer graphics*, en la Universidad de São Paulo, y el resultado de sus trabajos fueron algunos poemas hechos en *computación gráfica*, con sonido y animación. Los poemas que grabaron en una cinta de vídeo, *computarizados*, designémoslo así, son «Bomba» de Augusto de Campos, «Crisantempo» de Haroldo de Campos, «Dentro» de Arnaldo Antunes y «Femme» de Décio Pignatari.

Estos poemas fueron reproducidos en colores en la impresora *laser* Tektronix a partir de resultados *stills, frames, cuadros* generados en la super-estación *Silicon Graphics* (4d/480VGX). Por lo tanto, se trata de un procesamiento en tres dimensiones, con animación y sonido.

A continuación, presentamos algunas características de cada uno de los poemas:

«Bomba», (90"). En este poema las palabras «poema», «bomba» son proyectadas, en forma de estallidos que parten del centro de la pantalla con un movimiento de explosión. Las letras «p», «b», «a», «e» y «m» crean un efecto de repetición de estos dos significantes y producen la ambigüedad mallarmiana *le poème est la seule bombe.*

El poema tiene una lectura de Augusto de Campos y Cid Campos, y producción sonora de éstos y de Manny Montero. Con la lectura sonorizada el poema gana impacto a la vez que produce una completa fusión entre significantes, significado acústico e imagen.

«SOS», (2', 15"), poema de Augusto de Campos, está formado por movimientos en forma de círculos concéntricos y cada uno gira en sentido opuesto. El primero, en sentido horario; en el segundo el movimiento es antihorario y así sucesivamente hasta llegar al centro del poema, i.e. «SOS», que gira en torno de sí mismo. «SOS» fue sonorizado por Cid Campos, Manny Montero y su propio autor. En la lectura del poema se percibe un sentimiento de cosmicidad, de agujero negro en que el microcosmos *Eu, Ego, Je* se une al macrocosmos en un movimiento que culmina con la aparición del «SOS», símbolo universal utilizado por cualquier ser en particular.

«Parafísica» o «Crisantempo», (1'). Se trata de un poema-homenaje a Mario Schenberg. En él se crea el «espacio-curvo» haroldiano en tres

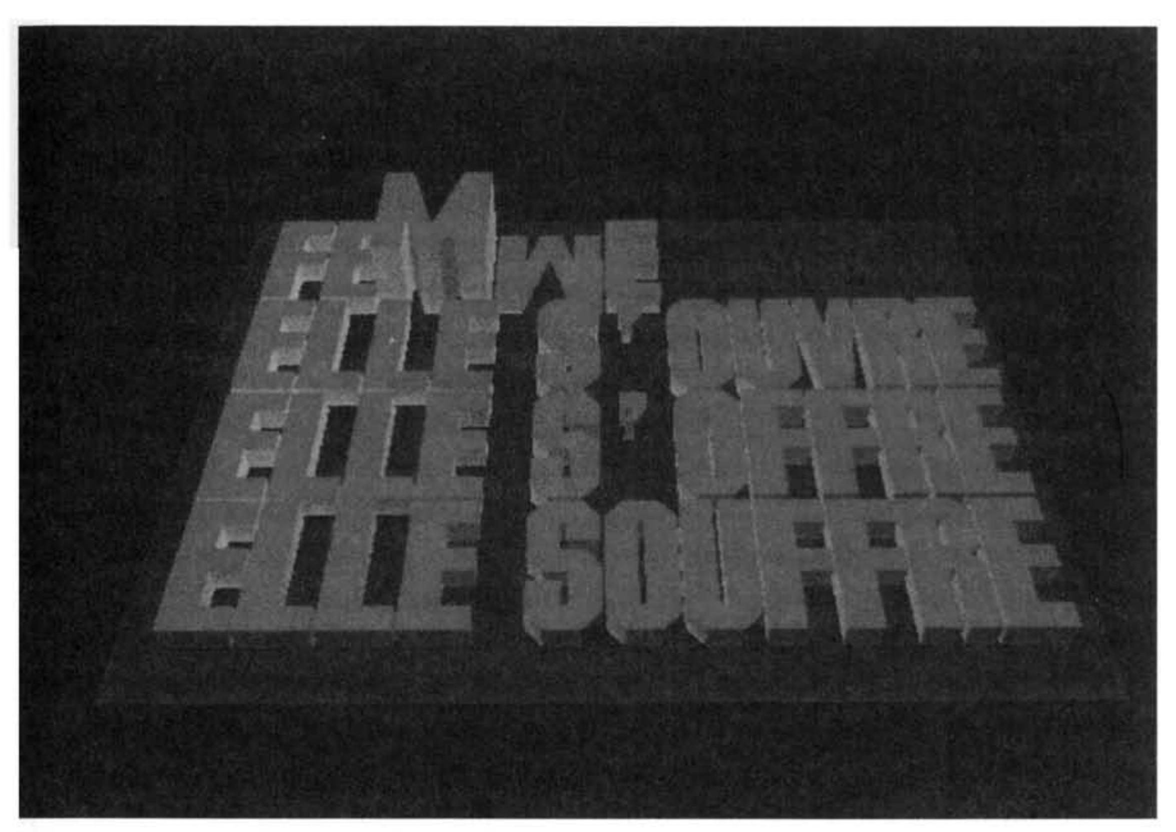
dimensiones en el cual nace una mezcla de «Crisantemo» y «tiempo» a partir de diversos movimientos circulares. El sonido del poema está marcado por la lectura del poeta. En ésta, la voz «No espaço-curvo nasce un cris... cris... antempo» corrobora el efecto de animación que es producido por movimientos rítmicos que formulan el significante «Crisantempo».

En este poema, Haroldo de Campos demuestra una intuición paralela con aquella «parafísica» schenberguiana. Mario Schenberg –físico brasileño que formó parte del equipo de Albert Einstein– contaba una historia para los amigos, siempre de aquella forma que le era peculiar: ojos semicerrados, cigarro en la boca como si estuviera viajando, en cuanto hablaba– de que él en una vida pasada fue un pintor chino especializado en dibujar «crisantemos». Para Mario Schenberg la teoría de la «parafísica» era una cosa que estaría en un *plus ultra* de la física. O sea: un acercamiento entre física y biología (Schenberg intentó desarrollar las teorías de Heisenberg) donde el ser puede trasladarse, cambiar de lugar, desafiar el continuo «espacio-tiempo». Por lo tanto, para Mario Schenberg, hay «parafísica» en lugar de telepatía.

Mario Schenberg tenía un inmenso saber en física; fue él, al lado de George Gamow –Nobel de Física–, quien descubrió lo que se conoce en la física moderna como «proceso Urca», el cual parte de la idea de la existencia de los neutrinos formulada por Pauli y Fermi. Para Schenberg y Gamow, una emisión de estos elementos hace que la energía sea consumida en dirección al centro de las estrellas y algo semejante ocurre en el «Cassino da Urca» –en Rio de Janeiro–, adonde Schenberg llevó al Maestro Gamow– en el cual la desaparición del dinero en la ruleta de la mesa del Casino era tan veloz como aquella absorción por las estrellas.

Por lo tanto, «Parafísica» o «Crisantempo» es un homenaje de Haroldo de Campos al gran físico, crítico de arte y estudioso de las religiones que fue Mario Schenberg. Haroldo de Campos, por lo tanto, retoma esta unión de tiempo y espacio, en la composición bimembre «Crisantempo».

El poeta brasileño, por otro lado, propone en este compuesto la proposición schenberguiana de la «parafísica». Debe recordarse que Haroldo de Campos conoció el «lance parafísico» de la «vida» de Mario Schenberg, después de la composición del poema. Sin embargo, en este poema el poeta «concretista» hace mención a las tantas vidas de Schenberg: la del físico que trabajó con Albert Einstein, la del que descubrió con Chandrasekhar –uno de los mayores astrofísicos de todos los tiempos– el límite «Chandrasekhar-Schenberg», la del que teoriza problemas acerca de la evolución del Sol y la del crítico de arte que acompañó la trayectoria de muchos artistas jóvenes brasileños como el pintor Claudio Tozzi y el compositor Jorge Mautner.




**Décio Pignatari:** LSI USP Digital Image - EGF / Tektronix




**Arnaldo Antunes:** LSI USP Digital Image - EGF / Tektronix

«Dentro», (1'), poema de Arnaldo Antunes en que el significante «Dentro» pasa por una metamorfosis cuyo límite es una completa unión de los planos «cóncavos y convexos». El poema se compone a través de la alternancia de las palabras «de», «dentro», «entro», «sem», «centro», «dentro», conforme la lectura propuesta en el libro *Tudos* (Iluminuras, São Paulo, 1991). La lectura y producción sonora del poema son del propio poeta. Arnaldo Antunes es también músico, formó parte de una banda de *rock* en Brasil llamada «Titas». Augusto de Campos da a Arnaldo Antunes el calificativo de «Ciberpoeta».

«Femme», (90''), poema de Décio Pignatari con musicalización de Livio Tragtemberg. En «Femme», además de los juegos de vocablos con «Femme», «Elle», «Ouvre», «Offre», «Souffre», existen microarticulaciones lúdicas con las inversiones «M»/«W» que aluden a la «morphé» femenina. El poema en el vídeo tiene un animación que produce el efecto de una escritura espectral. A esta animación corresponde un movimiento de conjuntos de letras refractadas en otra superficie, lo cual da la idea de una escritura leonardina –como el libro escrito en forma especular de Leonardo da Vinci–, con el componente modernísimo de la realidad virtual, con las tres dimensiones en la pantalla.

## Datos técnicos

Estos poemas pasaron por diversas fases y llevaron mucho tiempo para su conclusión. Inicialmente, hicimos diversas reuniones en el Centro de Computación Gráfica del Laboratorio de Sistemas Integraveis (LSI) de la Universidad de São Paulo (USP). En estas reuniones, llevadas a cabo durante las semanas del carnaval de 1993, participaron, en un primer momento, Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Arnaldo Antunes por parte de los poetas. En la parte técnica estuvieron los ingenieros Marcelo Zuffo, Celso González, Alexandre Schalc, Casimiro Barreto y los arquitectos Alexandre Cadaval, Renato Silos y Mauricio Oka.

Más tarde se unieron al grupo Décio Pignatari, uno de los creadores del movimiento concretista, participante de la revista *Noigandres* y actualmente profesor de semiótica en la Universidad de São Paulo, y Julio Plaza, poeta español radicado en Brasil y profesor de artes plásticas en la Escuela de Comunicación y Artes de la Universidad de São Paulo. Julio Plaza, uno de los pioneros del arte tecnológico, es calificado por Augusto de Campos como «artista intersemiótico». Con el grupo ampliado tuvimos más trabajo para realizar.

La superestación gráfica *Silicon Graphics* fue comprada en junio de 1992 por el gobierno brasileño para desarrollar proyectos de procesamientos paralelos, hipercomputación. Uno de los acuerdos que los cientí-

ficos de la Universidad de São Paulo tuvieron que firmar, en el acto de compra, con la empresa norteamericana productora de esta máquina fue el de no desarrollar investigaciones nucleares– y para actuar junto con los hospitales de São Paulo en el tratamiento de imágenes médicas (imágenes generadas tridimensionalmente a través de las radiografías y tomografías computarizadas). Por lo tanto, la superestación fue muy solicitada por centenas de investigadores que deseaban desarrollar sus trabajos.

Por este motivo tuvimos que reunirnos en días festivos, sábados, domingos y, principalmente, en las semanas de carnaval para efectuar nuestros proyectos de poesía hecha en una superestación, cuyo producto fue una cinta de vídeo donde se trasladaron los resultados obtenidos en el ordenador.

Todos los poemas fueron precedidos por una discusión previa, una especie de mesa redonda donde se elegían los colores, la animación, la sonorización y el tiempo de duración. Hay que tener en cuenta que el segundo de computación gráfica hecho en la *Silicon Graphics* (4d/480VGX, donde fueron trabajados los efectos especiales de películas como *Terminator II,* por ejemplo) cuesta en la Florida, donde está la mayoría de las productoras del mundo, dos mil dólares. En consecuencia, todos los poemas producidos en la superestación de la Universidad de São Paulo suman casi 10 minutos.

El tiempo de duración del poema, por otro lado, no es proporcional al tiempo de confección. O sea, el *modus faciendi* del poema (la *modelagen,* la animación, la *renderización,* el cálculo y, finalmente, la edición y traslado a la cinta de vídeo y la edición final) tuvo varios meses de trabajo.

Finalmente, para cada poema fueron calculados aproximadamente dos mil cuadros y se utilizó la técnica del *ray-tracing* (lanzamiento de rayos). Fueron necesarias de veinte a cuarenta horas de cálculos en la superestación gráfica para confeccionar cada poema. Por ejemplo: el poema «Bomba» posee noventa segundos que corresponden a dos mil setecientos cuadros (treinta cuadros por segundo). Cada cuatro lleva alrededor de dos minutos para ser calculado, totalizando, por lo tanto, noventa horas de cálculos. Teniendo en cuenta que cada cuadro posee alrededor de cien *kbytes,* para el almacenamiento total solamente del poema «Bomba», fueron necesarios trescientos *Megabytes.*

Los resultados de los poemas fueron pasados para *midias* en BetaCan SPVHS e VHS. La sonorización fue hecha en diversos estudios. Para la conclusión del proyecto el empresario José Mindlin (Presidente del Grupo Metal Leve do Brasil) donó un pequeño aporte, que fue utilizado en los más variados gastos.

**Ricardo Araújo**

*Traducción: Mireya Cisneros Estupiñán*




*Collage* de Enrique Molina (1991)

# Actualidad de Maquiavelo

Aquello que un pueblo no puede realizar irrumpe como pensamiento. Esta idea de Hegel es igualmente aplicable a los pensadores políticos. En su *Séptima Epístola,* Platón confesó que se dedicó a la filosofía al ver frustrada su carrera política. Maquiavelo escribió *El príncipe* en el exilio, como consecuencia de la derrota de César Borgia, de quien había aspirado a ser el consejero de gobierno. Si César Borgia hubiera tomado el poder tal vez no se habría escrito *El príncipe,* del mismo modo que si los gibelinos no hubieran sido derrotados –también Dante fue un desterrado– tal vez *La Divina Comedia,* donde sus enemigos güelfos sufrían en el infierno, habría sido distinta. *La República* de Jean Bodin, primer pensador político francés, fue también un producto de la derrota. Los condes de Bonald, de Maistre y de Saint Simon se ocuparon en pensar la sociedad de su tiempo como consecuencia del desplazamiento político de la nobleza a la que pertenecían.

Las obras teóricas de Marx fueron el fruto de su exilio y de la derrota de la revolución de 1848. El pensamiento político parece ser la compensación de la imposibilidad de actuar. Se escribe lo que no se pudo hacer. Alvin Gouldner afirmaba que la teoría política es una actividad que se sustenta cuando la época no corresponde a su ideología y se hace necesario compensar fracasos, derrotas o indiferencia. Los hombres de acción, por el contrario, no tienen tiempo para escribir, y cuando lo hacen es con frecuencia para ocultar sus verdaderas intenciones. Fernando el Católico, en quien se inspira *El príncipe,* nunca se hubiera reconocido en el modelo maquiavélico; él decía obrar en nombre de los ideales cristianos. Federico de Prusia, por su parte, pretendió refutar a Maquiavelo con su libro *El príncipe cristiano,* disimulando de ese modo su propio maquiavelismo en la práctica. El hombre de acción que aceptara explícitamente a Maquiavelo caería en la paradoja del mentiroso: si hacer política es mentir –como piensa Maquiavelo– hay que decir que no se miente. Si, por el contrario, se confiesa que se miente –como hace Maquiavelo– se está diciendo la verdad y se incurre en contradicción. Eso es lo que hizo pensar a Rousseau que en realidad Maquiavelo era un demócrata que no hacía la apología del absolutismo, sino que señalaba

su mecanismo perverso. Maquiavelo pudo hablar desenfadadamente del Estado absolutista en Italia, donde ni siquiera existía el Estado. La revolución teórica suele hacerse allí donde no hay una revolución política real.

Este autor denigrado como un cínico predicador del inmoralismo político fue, sin embargo, reivindicado por los pensadores políticos de la modernidad, por Hegel, por Marx y por Max Weber. Hegel, a quien se llamó el Maquiavelo de su época, decía: «Es preciso acudir a la lectura de *El príncipe* (...); es una de las más auténticamente grandes y verídicas concepciones de una seria cabeza política en el sentido más grande y más noble». *(La Constitución de Alemania.)* Marx, a quien Croce llamó «el Maquiavelo del proletariado», agrupaba a Maquiavelo con Spinoza, Rousseau y Hegel «entre aquellos que han descubierto las leyes del funcionamiento del Estado». Para Engels era «el primer escritor de los tiempos modernos digno de ser mencionado». Es indudable, en fin, la influencia de *El príncipe* en el célebre texto *La política como vocación,* de Max Weber, a quien se llamó el «Maquiavelo alemán».

Aquello que atraía a Hegel, Marx y Weber era el desprecio del florentino por el utopismo y el idealismo moral aplicado a la política, su rechazo por la explicación de la acción según las ideas nobles y elevadas con que los propios hombres políticos la justifican. En contraposición con la postura premoderna que subordinaba la política a la moral, cuyo ejemplo era la obra de Erasmo, *La educación del príncipe cristiano* –escrita casi al mismo tiempo que *El príncipe*–, Maquiavelo se planteaba, por primera vez, la autonomía de la política respecto a la moral. Este problema no podía dejar de surgir en esa época, cuando la formación del Estado moderno exigía la emancipación de la Iglesia.

Maquiavelo elaboró, aunque en forma rudimentaria, la primera teoría de la ideología, parte fundamental de toda sociología del conocimiento. «Una cosa se dice en la plaza, otra en palacio», afirmaba en los *Discursos sobre la década de Tito Livio,* atreviéndose a declarar que las doctrinas filosóficas o religiosas sirven para legitimar el poder y mantener la cohesión de los dirigentes y la sumisión de los dirigidos. Encaró los temas que aún hoy siguen siendo vigentes: la separación entre ética y política, entre idealismo moral y realismo político, entre fines y medios, o, para usar la terminología weberiana, entre la ética de la fe, sólo preocupada por la pureza de las intenciones sin considerar las consecuencias de las mismas, y la ética de la responsabilidad, que rechaza los absolutos y acepta los compromisos pragmáticos.

Este dilema tiene dos respuestas: la democrática y la autoritaria. La alternativa democrática, dando su parte de razón a Maquiavelo, admite el elemento de inmoralidad inherente a toda política, pero cree en la posibilidad de establecer reglas de comportamiento para controlarlo y limitarlo.

Aun reconociendo que la identidad entre moral y política es una utopía inalcanzable, tratará de aproximarse lo más posible.

La alternativa autoritaria, por el contrario, afirma y reivindica la separación entre moral y política, no ya como un mal necesario, sino como deseable. Esta última posición, identificada con la versión vulgarizada del maquiavelismo, según la cual el fin justifica el empleo de cualquier medio, se actualiza en el siglo XX y rescata a Maquiavelo del olvido después de varias centurias durante las cuales pareció un autor anacrónico y extravagante. El auge de los totalitarismos modernos –el fascismo y el stalinismo– tiene mucho que ver con este *revival.* El clima de las sociedades totalitarias es similar al de las cortes renacentistas –contexto histórico de la obra de Maquiavelo–, un príncipe arbitrario y omnipotente, favoritos, aduladores, espías, bufones, intrigas de palacio, traiciones, crímenes políticos, violencia y engaño.

Mussolini, que se consideraba un hombre del Renacimiento, estuvo influido por la escuela de sociólogos italianos llamados maquiavelistas –Gaetano Mosca, Wilfredo Pareto y el inglés italianizado Robert Mitchels– y tenía entre sus libros de cabecera *Diálogo en los infiernos entre Maquiavelo y Montesquieu* (1864), de Maurice Jolly, obra que se dice también leía Perón. Al escribir el epílogo de *El príncipe,* dos años después de haber tomado el poder, parecería que Mussolini transgredía la norma del verdadero estadista maquiavélico que no debe decir que lo es. Tal vez la explicación consista en que se sintió siempre un dictador frustrado: nunca pudo realizar del todo el fascismo porque debió compartir el poder con el rey, la Iglesia y el ejército. Su resentimiento político –además de sus veleidades literarias– lo llevaban a expresarse con esa brutal franqueza, con ese toque de escepticismo cínico, inusual en los políticos.

En cuanto al stalinismo, fue vinculado con el maquiavelismo para denigrarlo por parte de Trotsky en su biografía de Stalin o para justificarlo por parte de Gramsci. El caso de Gramsci, maquiavelista bolchevique, resulta significativo. En páginas de sus cuadernos de la cárcel, recopilados con el nombre de *Notas sobre Maquiavelo, sobre política y sobre el Estado moderno,* identificaba al jacobinismo de la Revolución Francesa y al bolchevismo ruso con *El príncipe* de Maquiavelo. El «moderno príncipe» debe usar medios propios de la tiranía –decía– y el proletariado como la burguesía revolucionaria de los tiempos de Maquiavelo, debe sacrificar su libertad y subordinarse al Estado absoluto para lograr sus fines. El partido, o mejor dicho el secretario del comité central, el líder, representaba al moderno príncipe y éste, según Gramsci, «ocupa en las conciencias el lugar de la divinidad y el imperativo categórico». Nunca se expresó con tanta claridad la deificación del poder totalitario. Aquí, una vez más, se da el caso de un escritor político que puede decir todo lo que piensa porque está imposibilitado de actuar, encerrado en la cárcel.

Libre, y en tanto militante del Partido Comunista italiano, los dirigentes del mismo no le hubieran permitido nunca decir esas cosas. El propio Stalin jamás se hubiera justificado con argumentos maquiavelistas; por el contrario, él hablaba, como Fernando el Católico, en nombre de los grandes principios de la humanidad.

La actitud de Gramsci, que apoyándose en Maquiavelo muestra al desnudo los métodos perversos del stalinismo, aunque fuera para justificarlo, es preferible a la de quienes por cálculo o por estupidez creían estar exaltando ideales humanitarios con los cuales aquél se disfrazaba. Llamar tiranía a la tiranía, aunque sea para glorificarla, es mejor que confundirla con la «verdadera» libertad. La moral de Maquiavelo resultaba de mostrar la inmoralidad. La inmoralidad de quienes lo denigran consiste en defender una moral celestial que permite olvidar los crímenes que se cometen en la tierra.

Este es el aspecto reivindicable de Maquiavelo desde una perspectiva actual y no el que leen los gobernantes para extraer lecciones de astucia política. Pero además existe el Maquiavelo real, histórico, que tenía las limitaciones propias de su época y de su clase: representaba la necesidad de un Estado fuerte por parte de la burguesía en su lucha con la nobleza. Finalmente, *El príncipe* no fue dedicado a César Borgia sino a Lorenzo de Médicis, miembro de una típica familia de burguesía comercial y financiera en ascenso. Uno de sus descendientes, Catalina de Médicis, tendría la oportunidad de llevar el maquiavelismo a la práctica.

Por estas circunstancias la interpretación de la historia de Maquiavelo es unilateralmente politicista –la política considerada sólo como una técnica para lograr y mantener el poder– en tanto ignoraba las condiciones sociales y económicas. Si lo comparamos con su contemporáneo Tomás Moro –la *Utopía* fue escrita tres años después de *El príncipe*– el inglés puede parecer, desde el punto de vista político, ingenuo e idealista al lado del florentino, pero –integrante de una sociedad más avanzada– era más lúcido al mostrar la realidad social y económica de su época. La *Utopía,* antes que una fantasía de anticipación, es una descripción realista de las clases sociales inglesas y sus conflictos, y de las consecuencias del desarrollo del capitalismo en el siglo XVI, aspectos que Maquiavelo era incapaz de ver. No podía darse en aquella época un autor que sintetizara el realismo político de Maquiavelo y el realismo social y económico de Moro; había que esperar la aparición de Hegel.

Hay otro punto débil en Maquiavelo. Éste se oponía a la concepción optimista de la sociedad, a la idea del hombre bueno o perfectible, desdeñándola como metafísica pura. Pero en su lugar ponía una concepción pesimista según la cual «los hombres son hipócritas, rencorosos, inconstantes, cínicos y desagradecidos», una visión del hombre malo por naturaleza, tan metafísica, tan indemostrable como la anterior. Si, según

Maquiavelo, las masas son egoístas, indóciles, apáticas, ¿quién debe gobernar? La respuesta es la teoría de las élites: unos pocos hombres serían los elegidos para gobernar. Pero queda aún un dilema. Puesto que no existe ningún objetivo elevado para gobernar, ¿cuál sería el motivo por el cual unos pocos hombres sacrificarán la comodidad de sus vidas privadas para gobernar a los demás? La respuesta está implícita en Maquiavelo, explícita en los maquiavelistas italianos del siglo XX: la voluntad de poder, una fuerza vital, biológica o psicológica, impulsaría irresistiblemente a algunos hombres a actuar y a mandar. La ambición de poder lleva ínsito el culto de los héroes, del superhombre más allá del bien y del mal, tesis que va a ser desarrollada por Nietzsche, quien decía: «*En todo pensamiento moderno encontramos a* Maquiavelo».

Comprobamos así que la descripción que se pretendía realista, objetiva, neutra, despojada de toda metafísica, está inspirada, en última instancia, por una concepción metafísica que se ignora. Maquiavelo proclamó, antes de fecha, el fin de las ideologías, pero esta proposición es también una ideología. Atacaba todas las ideologías menos una, la suya propia. Por eso una lectura moderna de Maquiavelo debe criticarlo desde sus propios presupuestos o defenderlo a pesar y en contra de él mismo, y ser, por lo tanto, más consecuentemente realista de lo que él lo fue.

**Juan José Sebreli**



**Hannah Arendt**

# Hannah Arendt, distinta entre contrarios

*Los unicornios y las hadas parecen poseer más*
*realidad que el tesoro perdido de las revoluciones.*
H.A.

## 1

Hannah Arendt (1906-1975) vivió lo bastante como para asistir al derrumbe del nazismo, pero no para contemplar cómo los dirigentes comunistas desmontaban el otro totalitarismo de este siglo, según ella misma lo había descrito. La dialéctica de la política actual, para Arendt, admite una sola contradicción definitoria, la que enfrenta la libertad con el autoritarismo. Ni lucha de clases (nuestra sociedad ya no es una sociedad de clases), ni antinomias del desarrollo y el subdesarrollo (criterios cuantitativos sin precisión conceptual), ni tensiones entre la revolución y la reacción, propias del siglo XIX.

El final de los totalitarismos inclina el rumbo del tiempo hacia el polo de la libertad. Pero, advertiría Arendt, no definitivamente. La historia no resuelve nada de modo definitivo, y todas sus puertas se cierran en falso. Creo que la seducirían escasamente las propuestas del pensamiento único y el fin de la historia, aunque se invocara la libertad para fundamentarlas. Arendt desconfió siempre del *imperialismo del sentido común,* tan caro a ciertos liberales. Nunca creyó que la naturaleza de las cosas y el consecuente sentido común (común a ellas y a no a otros) sirvieran para pensar. Obedecer a la necesidad no ayuda al pensamiento, todo lo contrario. La libertad va siempre contra la naturaleza de las cosas, que no admite opciones.

Imagino a Arendt, con noventa años, insistiendo en ser «distinta entre contrarios», buscando la felicidad en el lugar impropio, según aquellos versos que escribió en 1946: «Dichoso quien no tiene una patria; la contempla todavía en sus sueños».

Sus contemporáneos le hicieron reproches desde todos los extremos: las derechas le enrostraban no entender la política exterior norteamericana, movida, entonces, por el peligro comunista, y consideraban exagerada su severidad para juzgar las instituciones republicanas. La izquierda la definía como elitista, clasista y partidaria de la guerra fría. Algunos profesores del mundo anglosajón la juzgaron poco seria, nebulosa y metafísica, como buena alemana. Ciertos sectores judíos la inhabilitaron

para opinar sobre el Holocausto, pues no lo había padecido en carne propia. Hoy, tal vez, derogadas estas objeciones por los años, Arendt podría reiterar la oposición libertad/autoritarismo, al considerar la aparición de los regímenes autoritarios insertados en el mercado mundial a partir del Sudeste asiático.

Lo más probable es que Arendt ahondara su percepción de vejez, ya muy fuerte en sus últimos años, y la armonizara con el síndrome del tiempo actual. En efecto, en la vejez desaparecen las caras familiares, tanto de los amigos como de los enemigos, y en su lugar hay un desierto poblado de extraños. No es que el viejo se retire del mundo, sino que la vida se desmundaniza y el mundo se disuelve. Desaparece el futuro y, con él, un temor juvenil a perderlo con la muerte. Todo se torna liviano y apenas sensible, como ocurre al final de una civilización. La ausencia de porvenir enfatiza el gusto por el pasado: la angustia se trueca en examen y reflexión. Con la edad, menguan el egoísmo y el sectarismo; proporcionalmente, se expande el espacio de la meditación.

¿Es la vejez, la edad máxima de la vida contemplativa, una de las obsesiones fuertes de Arendt? ¿Hace falta llegar a viejo, manipular los restos del día, para entrar en la penumbra de la comprensión?

Pensar, dice Arendt, es vaciarse y empezar a juzgar. Vaciarse de impulsos, de historia, de deseos. Se piensan objetos ausentes, y se juzgan objetos presentes. Así, en este doble juego, el pensamiento no puede ser sino provisorio, porque es experimental, un experimento en esa dialéctica entre presencia y ausencia. Se trata pues, de compartirlo con los demás, no de adoctrinar. Pensar es, socráticamente, hacer como que se ignora lo sabido, como si nadie lo hubiera pensado antes. Amamos el saber, ahora, porque no somos sabios: amamos la ausencia del saber. Y amamos la belleza, ahora, por la misma razón. Estos amores conforman lo que tradicionalmente se ha llamado filosofía.

En este ejercicio de apartamiento estoico o ensimismamiento romántico, que exige el pensar, se inscribe una contradicción arendtiana, de esas buenas, las que no se resuelven: una aporía. Separado del mundo, el pensamiento puede también disolverlo en su trabajo. Con algo más: en la exterioridad de la historia no se es feliz, la dicha reside en la intimidad, en la vida privada. Hegel lo había previsto y lo reitera Arendt (carta a Blumenfeld, 6.8.1952): «Si la historia del mundo no fuera tan horrible, vivir sería un placer». (Tomo esta cita, como tantos otros datos documentales, de la admirable biografía de Young-Bruehl, referida en la bibliografía).

Bien, pero, entonces ¿cómo pensar a favor de los hechos y, a la vez, sin interés ni utilidad? ¿Cómo pensar la historia por medio de un discurso inútil, o sea que no pueda ser utilizado? Pensar es detenerse a pensar y poner en duda todo lo que se piensa, es decir lo contrario de la acción.

Tal vez por la dificultad de encajar el pensamiento en la vida histórica, Arendt haya manifestado tanto interés por las diversas formas de la vida activa (el pensamiento sería más bien inherente a la vida contemplativa). Arendt distingue la labor (proceso biológico del cuerpo), del trabajo, que hace a la cultura, a lo innatural del hombre (artesano u obrero) y, por fin, de la acción, que es la relación inmediata entre los hombres, la condición para que exista la política. O sea: hay una acción que no pasa por el trabajo ni por la biología, pero que también es natural, pues configura al hombre como animal político. Aunque natural, no está condicionada, porque se encamina a la política, que equivale a decir: la deliberación.

¿No será este vínculo socializante y político entre los hombres, un vínculo religioso? No en cuanto a religiones determinadas y positivas, sino en cuanto a la nccesidad de asociarse para conservar la vida, la vida de la especie, ya que la individual es efímera. La vida, que sólo es posible como vida en común, resulta sagrada, ese algo de dioses que los humanos tenemos.

La posición de Dios en el mundo moderno ha sido un tema reconsiderado por Arendt como definitorio, entre tantos, de nuestra época. Ante todo conviene acotar dicha época a partir del Renacimiento, sin entrar en más precisiones, que Arendt no hace. Los intentos de conceptuar la naturaleza humana, aquello que el hombre es de modo inamovible, constante y dado, acaban en la constitución de una suerte de divinidad llamada Hombre, el *Homo Dei* del humanismo, idea platónica de lo humano convertida en sujeto. La modernidad prescinde del Dios Padre Celestial –no de Dios a secas– y pone en su lugar al Dios Hijo del cristianismo, que huye de su casa para encontrar un lugar propio en el universo. La nave espacial, el despegue de la Madre Tierra, completan el retrato del Hombre-Dios cuya tarea es la exploración, quizá la fuga. Ulises, según Adorno-Horkheimer, es su paradigma. Pero hay un aspecto crítico en este protagonista de la historia moderna: el progreso técnico hará cada vez menos necesario el trabajo y, en consecuencia, quitará al *Homo Dei* su principal rasgo de identidad. ¿Qué otro Dios alternativo habrá a mano? Pues Dios, que es eterno, no muere, como afirma Pero Grullo, aunque mueran sus sucesivas encarnaciones históricas.

Este paulatino desasimiento del trabajo, afecta al complemento de la actividad humana: el mundo. Vivimos cada vez con menos mundo, en un medio donde se ha perdido el sentido, hay repetición sin invención y el discurso es sustituido por el tópico. Vamos perdiendo la noción cardinal de lo histórico moderno: que la historia no tiene origen ni fin, sino un incesante comienzo. Al humanizar el mundo, el hombre se lo ha ocultado, se lo ha escamoteado a sí mismo. Allí donde va, se encuentra, convertido en una masa de solitarios, aislado o comprimido, pero no unido y a la vez separado de los otros, en la sociedad. Un error de la modernidad

ha sido no advertir que lo que une a los hombres no puede estar en ellos, sino más allá. De ahí que el más allá retorne como lo reprimido, en las formas odiosas del fundamentalismo religioso y las escatologías revolucionarias. Al suprimir la realidad de lo suprasensible, la modernidad también ha quitado realidad a las evidencias de lo sensible, por lo cual hoy tienen más peso real en nuestras vidas las imágenas que las cosas, lo hiperreal que lo real, como diría Baudrillard.

Esta divinización del hombre que acaba en fetichismo, como todas las religiones, plantea al moderno Estado democrático un conflicto más: es soberano, o sea absolutamente poderoso, pero ha de respetar los derechos del hombre, que están por encima de toda soberanía. Es decir: por encima de su poder coercitivo concreto, hay una abstracción llamada Hombre, dotada de un código de derechos subjetivos inderogables. Como no existe un orden internacional igualmente coercitivo que garantice estos derechos, suelen traducirse las categorías en clave nacionalista. El Estado es un instrumento de la nación; el origen divino del hombre, el origen divino del pueblo. Desaparecen los partidos y aparece el movimiento, encarnación de lo absoluto. El movimiento quiere apoderarse del Estado y confundirse con él, lo cual provoca, en caso de lograrse, la destrucción del Estado mismo. Extraños a la historia desde el siglo XVIII, y extraños a la naturaleza desde el siglo XIX, los hombres sólo nos encontramos en casa dentro de un Estado que, por paradoja, tiene poderes absolutos y a la vez sometidos a una regulación estricta.

La soluci6n simple y violenta de este desgarro ha sido, en el siglo XX, una recaída en el totalitarismo, es decir en un régimen que suprime la frontera entre lo público y lo privado, y totaliza la vida de cada quien en la vida de todos, entendida como la vida del partido único, mimetizado en Estado y ejército.

El totalitarismo contemporáneo es un retrato gigantesco de nuestras sociedades, hecho en clave de parodia, pero no se trata de un elemento ajeno e incrustado por la casualidad histórica en el amable paisaje de la civilización sino, al contrario, un resultado entrañablemente producido por ella. Su punto de partida es la situación anómica que se da al final de un período histórico: las clases tradicionales (no sólo las dominantes) pierden su identidad, descreen de los valores que pregonan, no visualizan sus intereses y se reducen a reclamar privilegios. Son reemplazadas por una alianza de la *élite* y la chusma, que reemplaza a su vez la antigua oposición burguesía/proletariado. La ideología única sustituye a la pluralidad de ideas, se une al terror y aniquila la diferencia entre lo público y lo privado.

En realidad, la civilización moderna, justamente por proteger lo íntimo, ensanchando el ámbito de la casa, acaba anulando la relación del hombre con lo público. El mundo se borronea en favor del hechizo doméstico.

La crítica de los valores, llevada al extremo, desagua en el nihilismo, que deja desarticulado al sujeto ante el poder. El absoluto trascendente es anulado por el proceso de secularizaci6n de la vida que produce, a su vez, el culto por el absoluto encarnado en una idea, un líder, un pueblo, una raza, etc.

El poder secularizado, cuyas únicas cortapisas surgen de él mismo, se expande infinitamente, generando el imperialismo. Sólo se detiene ante un poder equivalente o mayor, o por agotamiento de sus recursos para mantener dicha expansión. Los imperios, para permear a los otros Estados y consolidar lo que tienen, estimulan las actividades de los espías y agentes secretos, modelo de la sociedad totalitaria. En efecto, el terrorismo actúa de modo que el castigo no tenga motivación en la culpa, derogando la noción liberal de inocencia supuesta, y aterrorizando a todos, incluido el verdugo, que tampoco resulta indemne.

En otra dirección, el imperialismo intenta volver científica la noción de raza superior, profanizando su dominio y asentándolo sobre bases objetivas, universales y razonables, como lo son las de la ciencia.

Una vez instaurado, el totalitarismo destruye la sociedad, anulando las clases, como en Rusia, o erigiendo la dictadura de la chusma, que no es una clase, como en Alemania. Disuelta por anomia la identidad de la burguesía, sólo quedan burgueses aislados, filisteos.

La sustentación de este fenómeno es la masa, cuyos componentes no creen en lo sensible ni acreditan su propia experiencia. La masa demanda explicaciones globales de lo invisible (lo que antiguamente proporcionaban las religiones), panaceas infalibles que excluyan cualquier azar. El jefe protege a la masa de las acechanzas de la fortuna. En otro sentido, enfrenta a los supuestos conjurados que atentan contra el pueblo, los define como enemigos y les declara la guerra, militarizando la acción política. Necesariamente, el jefe siempre ha de tener razón y habrá hallado, para siempre, todos los pensamientos posibles en todos los modos posibles: el tesoro de la ortodoxia. En su entorno habrá una muchedumbre solitaria, que busca la Gran Compañía del conductor.

El totalitariamo exalta otro rasgo de la modernidad, que es la técnica. No intenta que sus adeptos estén convencidos, pues una convicción entraña normalmente el peligro de convertirse en otra convicción, generar disidencia y pluralidad. El totalitarismo no pretende convencer ni persuadir, sino organizar, montar un aparato de poder que dé cuenta del enemigo oculto.

Mirada en esta perspectiva, y con todas las reservas que merezca, la teoría de Arendt sobre el totalitarismo tiene la virtud de ser una ambiciosa autocrítica de la modernidad y, en este orden, un rasgo de la propia modernidad. No trata de restaurar la sociedad premoderna, donde no había peligro de totalitarismos contemporáneos (lo mismo que en la

Roma clásica no había peligro de accidentes aéreos) sino de reencauzar el debate sobre la modernidad a la luz de sus deformaciones específicas.

## 2

No hubo totalitariamo en Estados Unidos. En general, no lo hubo en el mundo anglosajón. Esta diferencia ha inquietado el pensamiento político de Arendt: la diferencia de partida entre el desarrollo político norteamericano y el europeo, sobre todo de modelo continental. En América no ha habido, en sentido europeo, revolución, y esto marca el paralelismo de las dos historias (las paralelas sólo se tocan en el infinito, o sea fuera de la historia).

Cuando Arendt se refiere a la revolución, tiene presente el modelo francés, movimiento de inspiración cristiana, como todas las revoluciones modernas, aunque se proclamen ateas, porque personifican el elemento mesiánico como absoluto encarnado. Se diferencian de las revoluciones antiguas (ciclos repetititvos de la naturaleza) y de la revolución permanente, en sentido romántico (Proudhon), pues la Revolución sólo puede ocurrir una vez.

Como todo mesianismo, el revolucionario asegura al hombre la dicha perpetua, convirtiendo la felicidad en un derecho, y no soporta la ambigüedad ni la contradicción, pues aflojan y dividen la voluntad nacional, que es una sola. Ciertamente, en toda organización política existen principios absolutos, pero varía mucho su calidad si se los considera meras convenciones útiles o necesidades impuestas por la naturaleza o por los dioses, como es el caso revolucionario.

De estos incisos se desprenden las deformaciones revolucionarias: la obligación de ser bueno y dichoso lleva a castigar a quien no alcance este estado de beatitud, pero como el poder del hombre no es absoluto y no puede lograr nada absoluto, la compulsión a cumplir con los valores revolucionarios conduce a la burocracia del terror y al cadalso.

Por el contrario, la fundación de los Estados Unidoa no se basa en la necesidad histórica que surge de tener que cumplir con las exigencias de la naturaleza humana. Los pactos entre los hombres se encaminan a lo opuesto: a limitar la naturaleza humana y crear un sistema de convivencia en el cual la dicha/la desdicha sean cuestiones privadas. Aparece el mundo como mundo social, que salva al hombre de su naturaleza, sea que ésta se conciba como radicalmente buena o mala. América no es un emergente de la historia como necesidad, sino de una decisión humana como libertad. El pacto consiguiente rompe la fatalidad cíclica de la historia, que es el trasfondo de la idea de revolución. No es el eterno retorno del círculo que empieza al culminar, sino la inmortalidad de una sociedad en perpetuo cambio.

Arendt amaba a América, donde escribió la práctica totalidad de su obra, y a menudo usaba el gentilicio *americano* como elogio. Le gustaba, sobre todo, esa mezcla de conformismo social y activismo político que es una de las características de la vida americana. Los norteamericanos, cuya constitución política se basa en una ideología del siglo XVIII, son una sociedad del siglo XX y han conseguido independizarse de la adoración por la historia, típica del pensamiento europeo, sobre todo del siglo XIX. Los principios republicanos tienen una especial y constante fuerza, que ha permitido a los americanos enfrentar problemas diversos y sucesivos, como la esclavitud, la explotación, la segregación racial, el imperialismo y la sociedad de masas. También admiraba Arendt en el intelectual americano típico su vocación opositora, que lo hacía crítico de profesión, hasta las exageraciones del filisteísmo, o sea del intelectual que se cree parte de una clase.

Arendt gustaba poco de la vida cotidiana en América. Es posible que considerase la lengua inglesa apenas como un instrumento que nunca sustituyó su relación filial con el alemán. También detestaba el esnobismo y la cursilería de muchos universitarios, que habían convertido la filosofía en una semántica de baja estofa. Todo lo que halló de encomiable en el pragmatismo utilitarista de la política americana, le pareció siempre empobrecedor en el campo del pensamiento, que para ella exigía un distanciamiento metafísico ante «las cosas mismas». Interesada por la política menuda, nunca votó a un partido, sino a determinado candidato (generalmente, demócrata) y fue advirtiendo, en los años sesenta –conflictos raciales, guerra de Vietnam, revueltas estudiantiles– que el republicanismo del país se iba deteriorando y aumentaba su sentimiento de estar aislada y como compulsada a la felicidad de lo privado, valga la paradoja.

Distinta entre contrarios, y aunque muy bien recibida por el público y las instituciones europeos de posguerra, Arendt no podía, sin embargo, recuperar «su» Europa, destruida por el totalitarismo y la guerra. Hay más: Europa era el emblema de su conflictiva relación, concreta y teórica, con la historia.

Este conflicto tiene un lugar privilegiado, que es la filosofía de la historia del siglo XIX, los grandes sistemas comprensivos, en especial el idealismo hegeliano y el materialismo marxista. Arendt siempre leyó a Hegel y Marx con una clave neokantiana, intentado sustraer la razón a la historia pero evitando, al mismo tiempo, que la razón se tornara eterna e inhumana, y que la historia fuera un mero acontecer irracional.

Arendt vio en las filosofías de la historia del XIX, unos intentos de secularizar viejas ideas teológicas, como la del sentido escrito en la historia por su autor y el devenir como destino, o la realización de la Ciudad de Dios en el mundo, de manera que la política fuera considerada

desde suficiente altura. En Hegel, especialmente, y en sus seguidores progresistas, censuraba el privilegio otorgado al futuro en detrimento del presente, que siempre es un mero instrumento para alcanzar los fines áulicos inscritos en el porvenir. Para el futurismo progresista, el presente es un mero fragmento defectuoso de una totalidad que debe alcanzarse en el tiempo, de modo que la realidad de la historia no es el ahora, sino el progreso mismo. Hegel, que intentó zafarse de la metafísica, como todo el mundo ilustrado, lo hizo en favor de la teoría política y acabó produciendo una filosofía de la historia. Marx, a su vez, trató de desembarazarse de esta teoría de la historia sometida a la idea, pero desaguó en una confusión entre historia y política, modelo y significado. La historia marxiana es el escenario de la lucha de clases, o sea de un postulado político del marxismo.

Arendt siempre abrigó el proyecto de un estudio en plan balance, de Marx, a quien consideraba autor de la teoría social más importante de su tiempo. Tal vez se perdió en el laberinto marxiano, del que no se sale sino con algún código previo. Tal vez la desalentaron las variantes modernas del marxismo alemán, sobre todo la sociología del conocimiento de Karl Mannheim y el apocalipsis aristocrático de la Escuela de Frankfurt. Del marxismo corriente temía al determinismo, la dependencia de la conciencia respecto al ser social. Le oponía la crítica de Marx al fetichismo de la mercancía, que liberaba, justamente, al pensamiento de su esclavitud frente a la situación social y económica. Arendt estaba tentada de considerar al Ser en sentido heideggeriano, o sea como ajeno al pensamiento, como fundante, pero Marx la defendía de este hechizo irracional, inclinándola a observar que siempre somos (¿quiénes?) en alguna circunstancia y que sólo esta circunstancialidad histórica nos permite trascenderla y trascendernos hacia lo inmortal, que es nuestra lucha contra lo efímero, o sea contra la historia misma. El pensamiento, pues, ha de ser autónomo, aunque no autárquico.

La historia, en efecto, sólo nos muestra la existencia de la naturaleza humana, no su esencia. La localización de esa humanidad íntegra y definitiva fue una preocupación inconducente de Arendt. ¿Dónde están las esencias? ¿En la mera idea, en un perdido origen humano, en el futuro de la utopía?

La lógica arendtiana de la historia invierte el camino del determinismo. Los hechos históricos no tienen causas, sino que las producen. Iluminan su propio pasado, pero no pueden deducirse mecánicamente de él. Las consecuencias engendran sus causas y ésta es la *lógica genética de la historia.* A su vez, lo que fue considerado consecuente, alguna vez será considerado causal, y así *ad infinitum.*

Inopinadamente, Arendt, que se había revuelto contra el Hegel del idealismo sistemático, echa mano de Hegel para instaurar su dialéctica de la

historia. Ésta es un devenir, que va del *ya-no* al *aún-no*. La verdad es un momento de dicho devenir. Hay verdad en la historia, pero es momentánea, nunca definitiva. O, dicho de otra manera, va siendo definitiva sin serlo. En este sentido, la historia nunca es presente, sino rememoración y proyecto. Presente es la conciencia histórica: saber es *saber siempre ahora.*

Como relato, la historia empieza en el futuro, el lugar del deseo realizado, que nos conduce al pasado en busca de antecedentes, para recalar, por fin, en el presente, lugar del sentido. Hay dialéctica porque el pensamiento sólo puede pensar, valga al plenoasmo, si se mueve como se mueven las cosas en el tiempo. Y hay otra instancia dialéctica más, la que confronta al Ser, homogéneo e idéntico, con la pluralidad y heterogeneidad de los entes.

Ni el mundo ni la historia tienen sentido, ni dado por la naturaleza ni por Dios. Pero el hombre no acepta el sinsentido de lo real y puede llegar a producir sentido, convirtiendo el mudo acontecer de la historia en narración. Los hechos memorables no justifican el pasado, pero salvan su sentido y el sentido de la vida presente, donde se concilian la contemplación y la acción. A su vez, los relatos se convierten en pasado y son resignificados (*re-sentidos* sería la palabra correcta, si no estuviera tan connotada por el uso segundo), lo que hace del sentido una cuestión del devenir (significado sin sentido) y no del ser (sentido sin significado). El sentido significa al hecho, convierte su mera facticidad en signo. Y ésta es la escritura de la historia.

«Somos contemporáneos sólo hasta donde llega nuestra comprensión» asegura Arendt. Nuestro tiempo no es un dato, pues, sino una actividad que tiene los límites de quienes la comprendemos. La mera acción no es la historia, como creen los activistas que acaban en terroristas. Tampoco involucrarse en una revolución rompe el sinsentido del mundo y la relación absurda que el hombre mantiene con él, como proponían, en la posguerra, Sartre y Merleau-Ponty, sin advertir que involucrarse en una revolución es aceptar el sentido dado a la historia por el ciclo natural de los eventos.

Más bien Arendt ve en la historia (de nuevo, Hegel, a pesar de los pesares) el lugar de la reconciliación entre el hombre y su razón, reconciliación momentánea, porque la historia es vida, o sea proceso, y carece de la facultad de detenerse para nada definitivo. La razón es correlativa al mundo pero no le es coextensiva: lo irracional, lo malo, es irreductible y finge la infinitud. Poder contar la historia no elimina el mal, pero permite comprender lo que ocurre. En sentido estricto, los hechos históricos carecen de razón, porque sólo ocurren una vez, y de lo único no hay razón. Entonces: el sentido racional de estos hechos no ha de buscarse en ellos mismos, sino en otro lugar, el lugar de la narración, que ordena los hechos y los torna comparables. Escribir la historia es, como ironizaba Marx, profetizar el pasado.

La historia concilia, tal vez, otra contradicción humana, que ya descubrieron –como casi todas las cosas– los griegos: el conflicto entre fatalidad y responsabilidad, que se unen en la condena a la libertad, suprema paradoja de la condición humana. «La historia en sí misma hace al hombre responsable de logros que no son suyos y de consecuencias que no había previsto» dice Arendt.

Lo que no concilia la historia es el desgarro entre el hombre y el mal. El mal es inhumano y sólo el hombre puede cometerlo; he allí su condición trágica. En el mal no hay nada, siquiera nada radical. Por eso es impensable y, en consecuencia, irreductible. Profundo y radical sólo puede serlo el bien.

La inexistencia ontológica del mal ya había sido pensada por Platón y Agustín. Lo malo es un error de percepción de lo bueno y, por ello, una privación del bien: Lucifer no es una criatura mala sino un ángel caído. El mal manifiesta, entonces, un bien que se ignora. Hacer el bien es pensar (pensar lo anterior, por ejemplo) y hacer el mal es no pensar, aceptar la ciega realidad de las cosas, su inarticulada positividad.

En la historia, la aparición del mal es la condición negativa de la libertad, que es, a su vez, conciencia negativa de la opresión. El bien, por contra, ha de ser radicalmente tal, prescindiendo de la dialéctica entre medios y fines. Tampoco le sirven los códigos morales fijos y cerrados. El punto de partida de la ética no es el código, sino la escisión interna de la conciencia, que implica una escisión ontológica: el yo se desprende del yo mismo. Somos éticamente libres cuando aceptamos la vida como una condena a vivir con nosotros mismos.

Estas derivas arendtianas intentan resolver el problema del mal radical, según se venía planteando desde Kant. Arendt concluye que el mal existe pero tan difundido que llega a ser banal. No afecta a la naturaleza humana ni proviene de ninguna falla original de nuestra condición. Por tanto, la humanidad no debe ser juzgada por el acto malo de un individuo o un grupo. El nazismo y sus campos de la muerte, no hacen naturalmente malo al ser humano, que tampoco es naturalmente bueno, ya que la inocencia carece de importancia moral. Quien no distingue el bien del mal no es un animal ético, no ha salido aún de su prehistoria moral. El hombre, pues, no es radicalmente bueno ni malo, sino radicalmente libre, lo cual resulta insoslayable: el hombre es trágicamente libre y no tiene otro lugar donde representar esta tragedia de la libertad, que la historia.

## 3

Distinta entre contrarios, tampoco la condición judía le valió de lugar donde establecer una identidad. En tiempos del nazismo, que pasó en

parte en Alemania y, mayormente, en el exilio que se convertiría en lugar de arraigo, Arendt pensó que el judaísmo era el trabajo político que correspondía a todo judío. Éste es advenedizo o paria y sólo como paria puede adquirir conciencia política. Pero en todo tiempo se manifestó contraria a que existiera un partido político judío, como tampoco alentaba movimientos políticos feministas. El judío y la mujer debían contextualizar sus reivindicaciones, luchando por los derechos humanos, en el marco de los movimientos sociales de carácter general.

En su caso, lo dramático de su condición provenía de que no era religiosamente judía. El dilema emanaba de los otros: ¿se puede ser judío y seglar, se nace judío porque la mirada del no-judío, fatalmente, define al judío? Si bien en *Los orígenes del totalitarismo* concede un lugar exagerado al movimiento sionista como centro de la problemática mundial –y aún en la definición misma del nazismo–, luego, cuando se juzgó al criminal de guerra Eichmann en Jerusalén, las relaciones con las organizaciones judías se deterioraron seriamente.

Arendt no criticó a los judíos como tales, sino su nacionalismo, su narcisismo colectivo, que llevó a muchos a creer que la persecución se originaba en la envidia que provocaba su superioridad racial (más o menos lo que Hitler creía de los alemanes, envidiados por latinos y eslavos). Los judíos, según Arendt, habían dejado de creer en Dios y sólo creían en sí mismos. El colmo llegó cuando propuso que Eichmann fuera juzgado por un tribunal internacional, ya que sus crímenes no eran tales para la ley alemana de su tiempo, y tampoco eran meros delitos contra los judíos, sino atentados contra la humanidad. Juzgarlo dentro del gueto era disminuir la dimensión de su responsabilidad ante el género humano. No faltó quien acusara a Arendt de colaborar con la defensa de Eichmann. Seguramente, se trataba de un mal lector de nuestra ensayista. Desde luego, pensar que la historia tiene un centro y que ese lugar central estaba señalado por Dios como la parcela del pueblo elegido, no podía ser creencia de Hannah Arendt. Más bien podía ocurrir lo contrario: que desde distintos lugares de la humanidad, diversas lenguas, diversas voces, diversos individuos, imaginaran un Dios similar, un Dios que no podía tener cara, idioma ni nombre propios.

**Blas Matamoro**

## Bibliografía

HANNAH ARENDT: *La condición humana,* traducción de RAMÓN GIL NOVALES, Seix Barral, Barcelona, 1974.
- *De la historia a la acción,* traducción de FINA BIRULÉS, introducción de MANUEL CRUZ, Paidós, Barcelona, 1995.
- *Sobre la revolución,* traducción de PEDRO BRAVO, Alianza, Madrid, 1988.
- *Los orígenes del totalitarismo,* traducción de GUILLERMO SOLANA, Planeta-Agostini, Barcelona, 1994.

MANUEL CRUZ y FINA BIRULÉS (editores): *En torno a Hannah Arendt,* Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1994.

ELISABETH YOUNG-BRUEHL: *Hannah Arendt,* Alfons el Magnánim, Valencia, 1993, traducción de MANUEL LLORIS VALDÉS.



Hannah Arendt, vista por Loredano

# Blanco White abolicionista

## El *Bosquexo del Comercio en esclavos*

*No quiero dejar de expresar mi agradecimiento a D. Fernando Murillo Rubiera por su generosa ayuda para la preparación de este artículo*

En 1814, se publicó en Londres, en la imprenta de Ellerton y Henderson, Johnson's Court, Fleet Street, una obra anónima, el *Bosquexo del Comercio en esclavos: y Reflexiones sobre este tráfico considerado moral, política y cristianamente.* Su autor no era otro que José María Blanco White, conocido como el redactor de *El Español,* periódico en que había tomado la defensa de los americanos en lucha por su emancipación.

Bien se sabe que, a pesar de unos progresos, la obra en español de Blanco White sigue siendo mal conocida por los historiadores y los críticos: es el caso, por ejemplo, del *Bosquexo.* Opúsculo de modesto tamaño (144 páginas in-8°), marginal por su género y su tema, subestimado por su mismo autor –«una obrita», escribe– este folleto es en realidad una de sus obras más bellas y más convincentes y merece un lugar destacado en la literatura y la historia del abolicionismo en España. Por eso nos pareció oportuno llamar la atención sobre este texto casi ignorado.

*El Bosquexo* no es la única manifestación del antiesclavismo de su autor. Entre 1811 y 1813, en su periódico, Blanco White emprendió una campaña contra la trata y la esclavitud, participando así en la acción de Wilberforce y de los abolicionistas de la African Institution. Treinta años después, recuerda él, su corazón seguía estando con ellos[1]. En realidad, durante toda su vida Blanco White se preocupó por la esclavitud de los negros. «Mal monstruoso», escribe en 1836, mal que hizo padecer y sigue haciendo padecer a millares de hombres, mal que lo escandalizó en su más tierna edad y sigue obsesionándolo en el ocaso de su vida[2]. Miembro de las grandes sociedades abolicionistas inglesas, corresponsal de asociaciones antiesclavistas en los Estados Unidos y en Francia, este hombre sensible, herido por la injusticia, no dejó de llevar, «por la conversación o por la pluma», la lucha por la defensa de los negros[3]. No es

[1] *Blanco White al Rev. William Bevan, Secretario de la Liverpool Anti-Slavery Society, feb. 1840,* The Life of the Rev. Joseph Blanco White, *Londres, 1835, III, p. 174.*
[2] *Blanco White al Dr. Channing, 1-IV-1836,* Life, *II, p. 206.*
[3] *Blanco White al Rev. W. Bevan,* op. cit. *Blanco White fue miembro de la African Institution de W. Wilberforce, de la African Civilization Society, de la Anti-Slavery Society de*

necesario conocer en detalle las actividades antiesclavistas de Blanco White, pues el *Bosquexo,* por sí solo, es el ejemplo más significativo de ellas; es la obra más representativa de su mensaje abolicionista y de su acción. Eso es lo que nos proponemos mostrar, haciendo un análisis y una crítica de la obra, un estudio de la forma y una investigación sobre su influencia. Pero antes no es inútil dar algunas indicaciones sobre la génesis y la elaboración del *Bosquexo,* el cual se inscribe en cierto contexto histórico.

## I

La obra, según una «nota» del autor de 1840, tuvo su origen en una petición –y no un encargo– de la African Institution. Sin duda, en el verano de 1811, uno de sus miembros más influyentes se dirigió a Blanco White para pedirle que tradujera la *Carta sobre la abolición del comercio de esclavos* de William Wilberforce. La asociación deseaba ilustrar al público de la Península sobre este tema, en el momento en que el gobierno británico presionaba al gobierno de Cádiz para obtener un decreto de abolición de la trata en que muchos españoles participaban. Aunque ya le agobiaba la redacción de su periódico, Blanco White aceptó inmediatamente:

> No vacilé un momento en ofrecer gratuitamente mis servicios, verdaderamente orgulloso y feliz de la oportunidad que se me ofrecía de ayudar, siquiera levemente, la causa de la humanidad[4].

Se entiende en seguida cuál es el móvil fundamental de su compromiso antiesclavista: el idealismo humanista. Recalquemos su desinterés: cuando la asociación, estimando que la obra había sido emprendida a petición suya, decidió darle 100 libras esterlinas en premio de sus servicios, el primer movimiento de Blanco White fue rechazar la oferta; le bastaba la conciencia de haber sido útil a los africanos víctimas de la injusticia. No podía aguantar la idea de cobrar dinero por haber defendido una causa que tenía por sagrada[5]. Este idealista estaba profundamente convencido desde siempre de que la causa de los negros era justa; pero es el ejemplo de Wilberforce el que lo determinó a la acción:

*Liverpool y Vice-presidente honorario del Institut d'Afrique, París,* Life, *III, pp. 174, 223-224; II, p. 251; III, pp. 67, 298.*

[4] A short notice of the nature and origin of this work, *by its author the Rev. Joseph Blanco White, Liverpool, 26-III-1840,* Cambridge University Library.

[5] A short notice; *Blanco White a sus padres, 15-XII-1813, Méndez Bejarano M.,* Vida y obras de D. José María Blanco y Crespo, *Madrid, 1929, p. 107. Blanco White a Wilberforce, 15-XII-1813, Bodleian Library, Oxford.*

Fue su obra, le escribe en diciembre de 1813, la que me dio por primera vez una información completa sobre el abominable tráfico; fue su obra la que transformó mi vaga compasión por los esclavos en acción en su favor; fue su obra la que guio mi pluma cuando escribí el bosquexo que la asociación se sirvió considerar con infinita bondad[6].

Como la carta de Wilberforce había tenido «grandísimo influjo» en el decreto de abolición de 1807 por Inglaterra, Blanco White vio que él también podía actuar en España, cómplice de ese «abominable comercio» y así «hacer un servicio a la humanidad y a su patria.» El patriotismo crítico es el segundo móvil esencial del *Bosquexo*[7].

Seguimos muy mal informados sobre la elaboración de la obra, pues Blanco sólo dio algunas vagas indicaciones referentes a esto en la nota ya citada. Empezó a traducir la *Carta* de Wilberforce, pero se dio cuenta muy pronto de que era preciso adaptarla al público español. Recogió la documentación sobre los *hechos* –subrayado por él– «con objeto de dirigirme a mis compatriotas en el lenguaje de mi propio corazón y no como un mero traductor. El *Bosquexo* resultó de esta decisión y se escribió en quince días»[8]. En realidad, lejos de limitarse a una mera traducción, Blanco White compuso una obra nueva; tomando la *Carta* de Wilberforce como cañamazo, retuvo los pasajes que pudieran interesar a un público español; añadió el testimonio de Mungo Park sobre la trata en África, y sobre todo utilizó copiosamente un documento que situaba el problema de la trata en el contexto español y colonial y le daba para sus lectores una actualidad candente, la *Representación de la Ciudad de la Habana*. Veremos más lejos la importancia de estos textos.

Como Blanco White no da ninguna precisión cronológica en su «nota», se tiene la impresión de que la traducción de la *Carta*, la búsqueda de la documentación y la composición del *Bosquexo* se verifican en la misma época, cosa imposible si se tiene en cuenta, por otra parte, la calidad de la obra. En realidad el *Bosquexo* es el fruto de una larga preparación cuyas etapas se pueden seguir gracias a *El Español*. Entre mayo de 1811 y agosto de 1813, lo precedieron una serie de artículos que constituyen otros tantos materiales preparatorios o reflexiones previas a la redacción del texto definitivo, en noviembre-diciembre de 1813, la cual fue muy rápida[9]. En noviembre de 1811, estaba redactada la casi totalidad de la

[6] Ibíd.

[7] El Español, *Londres, 1810-1814, 8 vol.; n° 18, 30-IX-1811, III, pp. 466-467; n° 24, 30-IV-1812, IV, pp. 426-429.*

[8] A short notice; Bosq., *Advertencia, p. III.*

[9] *«Abolición de la esclavitud»,* Esp. *n° 14, 30-V-1811, III, pp. 149-153; «Extracto de una carta sobre la abolición del comercio de Negros... por W. Wilberforce...»,* Esp. *n° 18, 30-IX-1811, pp. 466-479; «Sobre las facultades intelectuales de los Negros»,* Esp. *n°*

primera parte, 62 páginas sobre 69. Blanco White decidió componer una obra original en mayo de 1813, fecha en que manifiesta su intención, después de mencionar por primera vez la *Representación* cuya crítica esboza. Por fin se puede considerar que en agosto de 1813 había bosquejado el plan general y el de la segunda parte. Así se puede explicar que Blanco White «escribiera», es decir «redactara» su obra en quince días; en noviembre de 1813, estaba en gestación desde hacía dos años. La redacción debió de terminarse hacia el 6 de diciembre y el texto se envió inmediatamente a la African Institution que lo acogió con mucho favor antes del 15 de diciembre de 1813[10]. Estas consideraciones no son inútiles: es precisamente esta larga elaboración, seguida por una redacción muy rápida, la que explica ciertos aspectos de la obra; por una parte la calidad y la organización del contenido, por otra parte la espontaneidad de la forma, rasgos que no son ajenos a su fuerza de convicción.

Resulta imposible comprender el alcance y la naturaleza del *Bosquexo* si no se conoce el contexto histórico en que se inscribe. Entre 1807 y 1814, la coyuntura internacional parecía favorable a la abolición de la trata. En Inglaterra, el Parlamento había votado el *bill* de abolición el 5 de febrero de 1807, medida luego imitada por los Estados Unidos (1808) y las colonias españolas disidentes: Caracas (19-IV-1810), Santiago (II-X 1811), Buenos Aires (14-V-1812, 6-III-1813), México (1810, 1813). Sólo Cuba y Puerto Rico mantenían el sistema. Blanco White, antiesclavista convencido, rodeado de amigos abolicionistas e hispanófilos como Wilberforce, Lord Holland, Robert Southey, estimaba que España no podía quedar apartada de aquel gran movimiento de progreso de la humanidad.

Quedaban en efecto España y Portugal, dos países que aparecían como los últimos obstáculos –amén de Francia– a la cesación del tráfico. Desde la *Real Cédula* del 28 de febrero de 1789 que concedía la libertad total de importar negros, la trata con destino a Cuba no había dejado de agravarse. No en beneficio de España, que tenía pocos intereses directos en el tráfico –sus negreros eran pocos, su actividad real despreciable– sino en beneficio de los negreros ingleses. Y ahí, su responsabilidad indirecta era esencial. Aprovechando la *Real Cédula*, los ingleses habían imaginado un ingenioso sistema de contrabando en el que los capitales y

*19, 30-X-1811, IV, pp. 3-25; «Concluye el extracto de la Carta de Mr. Wilberforce sobre la esclavitud. Miserias de la esclavitud de los Negros»,* Esp. *n° 20, 30-XI-1811, IV, pp. 109-125; «Apéndice al extracto de la Carta de Mr. Wilberforce... o pasajes sacados del viaje de Mr. Mungo Park a lo interior de Africa que prueban el buen natural de los Africanos»,* ibid. *pp. 125-131; «Tráfico de esclavos bajo bandera española»,* Esp. *n° 23, 30-IV-1812, IV, pp. 426-430; «Comercio en esclavos»,* Esp. *n° 37, 30-V-1813 VI, pp. 333-344; «Tráfico en esclavos»,* Esp. *n° 40, 30-VIII-1813, VII, pp. 143-149.*

[10] *El documento más reciente citado en el* Bosquexo es el Morning Chronicle, *6-XII-1813. Véase también Blanco White a sus padres, 15-XII-1813; Blanco White a Wilberforce, 15-XII-1813,* doc. cit.

los buques eran ingleses y el pabellón español o portugués, mediante el cual abastecían, además del Brasil y las Antillas inglesas, el mercado más importante que dependía de España: Cuba[11]. Contrabando enorme que Inglaterra combatía desde 1807. Temiendo que la abolición unilateral perjudicara sus intereses económicos, trataba de incitar a las otras naciones europeas, y especialmente España, a que siguieran su ejemplo. El 4 de abril de 1811, bajo la presión inglesa, las Cortes votaron la supresión de la trata y ciertas reformas, por ejemplo la ley dicha del «vientre libre», que aparecieron como la primera etapa hacia la abolición de la esclavitud[12]. Los hacendados cubanos reaccionaron. Considerando que sus fuentes de ingresos estaban amenazadas, presentaron una protesta común a los tres cuerpos interesados, el Ayuntamiento, el Consulado y la Sociedad Patriótica: la *Representación de la Ciudad de la Habana a las Cortes,* 20-VII-1811. Este texto, redactado y editado por Francisco Arango y Parreño, consiguió impedir todo debate público sobre un tema tan explosivo y enterrar el asunto en comisión[13].

La *Representación* era en efecto sumamente peligrosa para la causa de la abolición. Primero porque echaba un velo púdico sobre los males inherentes a la trata. Luego, aunque era en el fondo una defensa de la esclavitud y de la trata, se esforzaba por extraviar a la opinión por su carácter confuso y contradictorio. Se encontraban en ella los argumentos tradicionales de tipo histórico, moral y religioso: la Corona había permitido y alentado la trata desde el principio de la colonia; la esclavitud existía entre los griegos y los romanos; los negros viven más felices en América que en sus países condenados a la barbarie; se civilizan y se cristianizan, etc. Los principales argumentos eran económicos: las plantaciones carecían de esclavos; ninguna tenía una proporción igual de mujeres. Pero se encontraba también la huella de ideas «nuevas», por ejemplo los proyectos de reforma de unos hacendados «ilustrados». Todo eso venía expuesto con suma habilidad y en un estilo falsamente humanitario –«con una afectación de humanidad y ternura de que no se puede formar idea sino leyéndola», según Blanco–. De todo ello resultan sus contradicciones y su extrema ambigüedad. Para dar una idea de ésta, señalemos por ejemplo

[11] Esp. *n° 14, III, p. 150; n° 24, IV, pp. 426-430; n° 37, VI, p. 337 nota. Blanco White cita un artículo de Edward Brougham que denunciaba severamente el papel de los españoles en el contrabando: «The Trials of the Slaves-Traders»,* Edinburgh Review, *feb. 1813, n° XLI, vol. XXI, pp. 72-93.*

[12] *Sesiones del 26-III-1811 al 4-IV-1811,* Diario de las discusiones y actas de las Cortes, *Cádiz, 1811-1813, vol. 4, p. 439 y ss.*

[13] *«Representación de la Ciudad de la Habana a las Cortes el 20 de julio de 1811, con motivo de las proposiciones hechas por D. José Guridi Alcocer y D. Agustín de Argüelles, sobre el tráfico y esclavitud de los negros; extendida por el Alférez Mayor de la Ciudad, D. Francisco de Arango, por encargo del Ayuntamiento, Consulado y Sociedad Patriótica de la Habana». Arango y Parreño F.,* Obras, *La Habana, 1952, vol. I, pp. 145-237.*

que, después de quejarse de la falta de mano de obra en hombres y mujeres, los plantadores pedían que se continuara la trata: era, decían ellos, el único medio de ahorrar un aumento de trabajo a los negros que ya estaban en Cuba y evitarles un celibato forzado y perpetuo[14].

En cuanto al autor, Francisco Arango y Parreño, criollo cubano conocido como economista ilustrado, amigo de Humboldt, estaba atiborrado de contradicciones, las mismas que se encuentran en la *Representación*: calificaba de miserable el tráfico de esclavos y lo tenía por necesario a su país. En realidad era un esclavista reformista; consciente de que el sistema se hacía cada vez más insoportable, trataba de reformarlo para perpetuarlo. Propietario del mayor ingenio del mundo en la época –350 esclavos– se le consideró más tarde como «el mejor ideólogo cubano de la esclavitud y de la trata»[15]. Dicho de otro modo, no había peor adversario de la abolición ni portavoz más hábil del grupo de presión cubano sobre el gobierno.

En estas circunstancias, Blanco White estima que la lucha es una batalla de opinión: escribe el *Bosquexo* en nombre de los negros, para Madrid y contra La Habana[16]. Considerando que la reforma sólo se puede conseguir por la presión de la opinión pública sobre el gobierno, se siente investido de una misión de educación: informar a los españoles que presionarán a las Cortes para que apliquen efectivamente las medidas votadas contra la trata. Habiendo identificado claramente la poderosa oposición a la abolición, La Habana, hace de ella el objeto único de su crítica y lleva el asunto ante la nación:

> ...es indispensable hacer ver a la nación la clase de argumentos en que se fundan los interesados en el tráfico, para pedir su continuación a la sombra de la bandera española *(Bosq.* p. III).

Denunciar ante la opinión los intereses cubanos que eran los únicos que se oponían a las exigencias de la humanidad y de la justicia, y para

[14] Ibíd. *p. 167.*

[15] *Francisco Arango y Parreño (1765-1837) fue uno de los fundadores de la Sociedad Patriótica y del Consulado de Agricultura y Comercio de la Habana en 1795. Diputado a las Cortes ordinarias de 1813; miembro del Consejo de Indias (1816); intendente de La Habana (1824-1825). Minguet Ch.,* Alexandre de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole, *1799-1804, Maspéro, París, 1969, pp. 273, 503-505, 520-522, Potelet J.,* La seconde découverte de Cuba: l'Essai politique de Alexandre de Humbolt, Essai politique sur l'ile de Cuba (1825), *París-Nanterre, 1989, p. XX. Para las rectificaciones necesarias, véase Moreno Fraginals,* El Ingenio, *La Habana, 1978, vol. I, pp. 52, 57-58, 73, pp. 129-130, 290-291, 296, 298. La Real Cédula del 28-II-1789 se expidió después de un informe de Arango:* Primer papel sobre el comercio de negros, *6-II-1789, Arango,* Obras, *I, pp. 76-84. Más tarde, pidió al Rey la abolición de la trata,* ibíd., *III, pp. 529-532.*

[16] *Las Cortes ordinarias previstas en Cádiz para octobre de 1813 se reunieron en Madrid en enero de 1814.*

ello refutar la *Representación,* tal es el objetivo fundamental del *Bosquexo.* Basta para definir la naturaleza de la obra: es un escrito de combate.

## II

Al entrar en el examen de la obra, lo que salta a la vista es la claridad del título que anuncia la estructura del texto: *Bosquexo del Comercio en esclavos: / y / Reflexiones / sobre este tráfico / considerado moral / política y cristianamente /.* Largo y dividido en dos partes, explicita perfectamente el carácter, el contenido y el plan general de la obra. Por la primera palabra, el autor define el carácter documental y compendioso de la primera parte, confirmado por otra parte en el texto –«el ligero e imperfectísimo bosquexo» (p. 74). Se trata de una descripción a grandes rasgos que resume hechos e iniquidades y da una idea general pero esencial sobre el tema– «esta horrenda aunque compendiosa relación de iniquidades» (p. 20). En cuanto a la segunda parte del título –«Reflexiones...»– indica el carácter crítico y sistemático que preside a la segunda parte de la obra: se examina la cuestión según tres aspectos, aquí también esenciales: el moral, el político y el religioso.

Una «Advertencia» muy breve (pp. III-IV), que acabamos de utilizar para estudiar la génesis, aclara al lector sobre el objeto del *Bosquexo,* sus fuentes principales, las circunstancias que rodearon su elaboración, y especifica los motivos de su publicación. El autor se defiende de haber querido hacer una obra literaria y la define como un «memorial»:

> La presente está lejos de ser una obra literaria. Es un memorial dirigido a cada Español en nombre de las víctimas que la codicia de algunos de sus paisanos están arrancando todos los días de la costa de África.

Invoca el descuido de la composición y del estilo para recalcar la ausencia de todo «artificio oratorio», e insiste, para terminar, en el carácter «importante y sagrado» de esta causa que debe tratarse sin ningún rebuscamiento literario.

Como el tono de esta advertencia es voluntariamente moderado, conviene aclarar ciertos términos para poner de manifiesto su carácter profundamente humanista. Blanco White se forma una alta idea de su misión y piensa que el escritor debe promover ciertos valores morales. Se hace el abogado de los negros oprimidos; pide justicia en un «memorial» que es a la vez una exposición de los hechos y una petición al pueblo español. Para él, escribir es un deber moral personal, callar sería hacerse cómplice de la injusticia. Defiende una «causa sagrada», es decir digna de un respeto absoluto, pues se trata de la persona humana. Por fin

no tiene ninguna intención estética, pero quiere ser útil o sea obtener una reforma práctica e inmediata: se trata de dar a conocer a sus compatriotas la naturaleza y la extensión de los males que persisten cuando escribe para remediarlos con toda urgencia, pues los negros están expatriados «todos los días».

Viene después un grabado que representa el plano y el corte del *Brookes* por Clarkson, buque negrero inglés, que muestra el hacinamiento increíble de los Negros durante el viaje. Recordemos que esta lámina formaba parte de todo folleto abolicionista de la época y, por su fuerza de impacto, hizo más por la causa que muchos discursos.

Si se considera el texto en su conjunto, amén de su brevedad, se nota la claridad de la estructura general. Se divide en dos grandes partes, aproximadamente iguales, que corresponden a los dos enunciados del título: la primera, 69 páginas, dedicada al «Bosquexo» histórico de la trata, consta de cuatro capítulos; la segunda, 60 páginas, consagrada a los comentarios críticos –«Reflexiones»– desde el triple punto de vista moral, político y cristiano, se subdivide en tres capítulos y una conclusión –«Epílogo y conclusión»– que recapitula en 15 páginas las ideas esenciales.

Dicha estructura general se rige por un orden lógico: primero la exposición de los hechos que prepara el alma del lector, excita su imaginación y su sensibilidad; luego la afirmación de los principios, el punto de vista filosófico y religioso, lo que no excluye el examen de ciertos problemas políticos; y por fin la recapitulación de los hechos, de las razones y la apelación a los sentimientos de humanidad. Conviene observar que la exposición de los hechos y la parte crítica se apoyan mutuamente para demostrar una idea esencial de que el autor desea convencer al lector: es imposible continuar la trata que es un crimen contra la humanidad. Esta idea se expresa al principio, se repite varias veces y especialmente en forma de pregunta en la articulación crucial del discurso, entre las dos partes, muy exactamente en medio de la obra:

> Sabiendo, como sabemos con la mayor evidencia, cómo se procuran en África los esclavos que compran los Europeos... y cuáles son los males inevitables del pasaje que tienen que hacer por mar... ¿se puede continuar este tráfico, sin quebrantar las leyes de la moral, y sin cometer un grave delito contra la humanidad? (p. 72).

Así pues la trata da lugar a un estudio sistemático, en el que el autor examina los aspectos esenciales del tema, procede con método y organiza sus ideas según un orden lógico, para alcanzar una meta determinada. Si se profundiza el examen de la estructura de detalle, se advierte que a este discurso sistemático lo refuerza una preocupación didáctica muy clara.

Cada capítulo se divide en párrafos con subtítulos, en el margen, que indican el contenido. Estas divisiones, debidas quizás a su formación escolástica, reflejan el método analítico tan del gusto de Blanco. Aquí llegan a ser un procedimiento pedagógico perfectamente adaptado a su objetivo: se trata de guiar paso a paso al lector por una materia compleja y discutir argumentos a menudo especiosos, para llevarlo a una conclusión.

En resumen, si teniendo en cuenta las observaciones anteriores, las comparamos con la definición del tratado –obra didáctica donde se expone un tema de manera sistemática– el *Bosquexo* se parece menos a un folleto de circunstancias, que a un verdadero tratadito contra el comercio de negros, tal como no existe ninguno equivalente en España, salvo error u omisión, en los primeros decenios del siglo XIX.

En cuanto al examen detallado del texto, revela un contenido variado, distribuido dentro de una estructura cuya perfecta coherencia acabamos de recalcar. Bajo el título «Modo de proveer el mercado. Efectos morales del tráfico en África», el capítulo primero, histórico y descriptivo, examina las fuentes, el mecanismo y las consecuencias desastrosas de la trata; es especialmente un inventario de los medios por los cuales los europeos se proveen de esclavos con la complicidad de reyezuelos africanos (pp. 1-46). El capítulo II –«Carácter de los Negros»– procura refutar el argumento según el cual los negros son «hombres de otra especie», apoyándose en el testimonio de Mungo Park que pone de relieve las cualidades técnicas, intelectuales y morales de los africanos. La barbarie de África se explica por las circunstancias históricas y particularmente por la trata europea (pp. 23-33), como lo prueba el hecho de que la costa está menos civilizada que el interior (pp. 33-34). El capítulo III –«Cómo se conducen los esclavos del interior a la costa»– relata el viaje que hizo Mungo Park con una caravana de factores negros. El autor insiste sobre los sufrimientos de los negros cautivos, da unos ejemplos de crueldades y concluye que éstas son muy frecuentes, dadas las condiciones del viaje, la dureza de los factores y la finalidad de su misión (pp. 47-56). Bajo el título «Carácter general de los capitanes de buques negreros y de los conductores de esclavos; miserias del pasaje a las colonias», el capítulo IV, partiendo de consideraciones psicológicas y morales, explica que todo negrero es «un monstruo por oficio» (pp. 56-59). Afirmación que ilustran dos ejemplos de inhumanidad de capitanes negreros que resultaron probados ante el parlamento británico. Estas atrocidades son inevitables si se tiene en cuenta la misión de los capitanes y las circunstancias en que se encuentran (pp. 60-63). Termina el capítulo con la descripción del viaje por mar; primero el hacinamiento de los esclavos aherrojados en las bodegas donde se aprietan como sardinas, como lo muestran las láminas del *Brookes;* luego la pintura de la vida a bordo y de los sufrimientos físicos y morales de los negros (pp. 63-69).

Titulado «El comercio en Negros considerado según las leyes de la moral humana», el primer capítulo de la segunda parte empieza por mostrar que la trata es injusta porque es contraria al derecho natural. Luego contesta al argumento según el cual los esclavos son más felices en las colonias; es un sofisma que más parece burla. Además de que la mayoría de los negros comprados no eran esclavos antes, la esclavitud en África es una especie de vasallaje doméstico. Al contrario, nada hay más desgraciado que un esclavo en América, pues lo desprecian por el color de su piel y «pertenece a una raza degradada por la opinión general durante siglos» (pp.77-82). A los hacendados que aducen el ejemplo de los griegos y de los romanos, Blanco White contesta que ni los griegos ni los romanos eran modelos de moralidad, que no había diferencia de color entre dueños y esclavos y que éstos podían esperar que cambiase su suerte (pp. 82-83). La conclusión recapitula las razones por las cuales la trata es un crimen: 1° es injusto privar a un hombre de su libertad; 2° es inmoral imponer a los negros los sufrimientos inherentes a la trata; 3° los europeos son responsables de los males provocados por las guerras en África y la travesía; 4° son responsables del retraso de la civilización en este continente; 5° son culpables de las desgracias de los hijos de estos esclavos y «de las funestas resultas que algún día debe producir en las colonias la existencia de una multitud de hombres degradados».

El capítulo II –«Sobre el tráfico en esclavos considerado políticamente»– es el más extenso y constituye de hecho una refutación sistemática de la *Representación*. La trata es inútil a los intereses de América, ya que los gobiernos de Caracas, Buenos Aires y Santiago la han prohibido (p. 91). Los hacendados de La Habana pretenden que el gobierno había alentado la introducción de los negros y la inversión de capitales en el trabajo servil durante trescientos años, y por lo tanto no podía suspender brutalmente la trata «poniéndoles en riesgo de arruinarlos». Argumento que es falso, replica Blanco White. Pero al mismo tiempo, se quejan de la falta de mano de obra, contradicción que revela su mala fe. En realidad la libre introducción de los negros es reciente y ha abastecido a Cuba con un número considerable de ellos en estos últimos años. Si hay que reemplazar a los que mueren por otros traídos de África, como lo piden los hacendados, nunca se podrá poner fin a la trata (pp. 91-98). En cuanto a la mano de obra necesaria, la propagación natural de los negros debería bastar para suministrarla (pp. 99-101). Si es insuficiente, es que los propietarios no la han favorecido nunca, pues el negro nacido y criado en Cuba cuesta más caro que el negro adulto importado. La misma razón de interés explica la falta de mujeres. Por tanto es absurdo pensar que si se les permitiera continuar la trata, los plantadores comprarían mujeres (pp. 103-110). De todo ello

resulta que es imposible reformar el tráfico, pues los abusos forman parte del sistema: «están en la misma esencia del mal que se quiere modificar» (p. 106). Para terminar, el autor recalca que el aumento de la población de negros y de la población de color, que en las ciudades exceden al número de blancos, constituye un peligro para la isla. El gobierno no puede ignorarlo; por tanto debe prohibir la trata (pp. 107-113). Eso permitiría disminuir el número de esclavos introduciendo los asalariados, daría trabajo a los libertos, y esa gente llegaría a producir agricultores y artesanos que poblaran los campos, sin presentar ningún riesgo. (pp. 113-114).

Titulado «El comercio en esclavos considerado cristianamente», el capítulo III, breve pero vigoroso, explica que la trata es incompatible con el cristianismo, pues éste no puede aprobar lo que la ley natural reprueba (p. 118). Sin embargo, la religión no exige la emancipación inmediata de los esclavos, pues tiene en cuenta las circunstancias. Decir que la trata favorece la evangelización es un insulto a la religión; la moral cristiana no permite obrar mal para que resulten bienes, lo que basta para condenar el tráfico como un «pecado gravísimo» (p. 120). Por tanto el cristianismo no puede aprobar los horrores provocados por la trata, con el pretexto de que se catequizarán algunos negros (p. 121). Lejos de propagar la religión, la trata la hace odiosa en África y extiende la corrupción por América, donde los negros no reciben ninguna instrucción cristiana. Después de haber citado en una nota la bula *Sublimis Deus,* 1537, por la que el Papa Pablo III condenó a los que reducían a los indios a la esclavitud so pretexto de convertirlos, el autor asimila el caso de los negros al de los indios (p. 127 nota). Subraya que la trata es contraria al Evangelio: «no matarás, no hurtarás, amarás a tu prójimo como a ti mismo» (p. 128). Y concluye por un apóstrofe a los sacerdotes españoles, recordándoles que, según San Pablo, Dios prohibe la trata y la pone «entre los delitos más horribles e infames que el cristianismo condena» *(Primera Epístola a Timoteo)* (pp. 128-129).

**André Pons***

* *Continuará en el próximo número*

Bs Aires 7/4/91

Querido Juan:

Hace tanto que quiero escribirte sin hacerlo que llegué a una conclusión: por el silencio uno puede comunicarse tanto



el barco casi ebrio

***Collage,* de Enrique Molina (1991)**

# CALLEJERO

# Una revisión del cine chileno

«Chile de corto y de largo», es una amplia muestra de la producción cinematográfica de ese país sudamericano que abarca filmes de ficción, documentales y de animación en un período que va de 1967 a 1996. Lo han organizado la Embajada de Chile, la Casa de América y la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores de aquella república.

Más allá de los obvios motivos de información y difusión cultural que promueven esta muestra –muchos de cuyos títulos son desconocidos en España– resultaría significativo analizar las fechas entre las cuales transcurren las películas elegidas: 1967, 1996. Es decir, entre el nacimiento del que se llamó Nuevo Cine Chileno y la actualidad. En primer lugar, puede verse que se omite todo el cine anterior.

A partir de 1967 surgió una nueva generación de cineastas: Raúl Ruiz, Helvio Soto, Miguel Littin, Aldo Francia, etc. No es ajena a esta eclosión el clima del Festival de Cine Latinoamericano organizado por el Cine Club Viña del Mar, iniciado con cortos y que desde 1967 se convierte en caldo de cultivo de este *Nuevo Cine* de notable y breve esplendor, hasta que el golpe de Pinochet lo aniquila y provoca el exilio de la mayoría de los cineastas.

Allí, en Viña, se vieron por primera vez, filmes como *Tres tristes tigres,* (1968) de Raúl Ruiz; *El chacal de Nahuel Toro* (1968-69) de Miguel Littin y *Valparaíso mi amor* (1968) de Aldo Francia. El Instituto de Cine de la Universidad Católica y la Cineteca Universitaria, fueron otros dos centros de formación para los nuevos cineastas. Mientras, un veterano como Kaulen muestra en *Largo viaje* (1967) que su línea es afín a los presupuestos más exigentes del nuevo cine que llega.

De modo que a partir de ese año, 1967, se suceden obras que transforman totalmente el subdesarrollado panorama anterior. Y *Tres tristes tigres,* del joven dramaturgo Raúl Ruiz –muy conocido entonces entre sus amigos por no terminar sus películas– es un logro brillante, con un lenguaje fílmico tan original como alejado de todo lo hecho hasta entonces. Fue el comienzo de un creador que indaga en aspectos humanos nacionales, pero con desarrollos tan audaces como sus puntos de vista no

convencionales. *Nadie dijo nada, La expropiación, El realismo socialista, La colonia penal* fueron hitos de su obra en Chile, amén de cortos y documentales. *Palomita Blanca* (1973) fue su última película hecha en su país. Fue rescatada hace poco, tras largos años de prohibición. Luego, tras su exilio, Ruiz prosiguió su carrera en Francia.

Otra obra importante de este nuevo cine que comenzaba fue *El chacal de Nahueltoro* (1968-69) de Miguel Littin, una punzante historia, de base real, que se convierte en un feroz ejemplo de la insensibilidad social. *La tierra prometida* (1974), que también se exhibió en este ciclo, fue terminada fuera de Chile su montaje y proceso técnico al exiliarse Littin.

Con este filme y los anteriormente citados, se cierra el breve pero brillante nacimiento de un cine chileno de gran valor. Lo que siguió fue uno de los episodios más singulares de la historia del cine: el cine chileno en el exterior.

La dictadura pinochetista obligó a exiliarse a prácticamente todos los cineastas que habían forjado el vital movimiento, salvo a los que asesinó entonces la represión. En el momento del golpe había cerca de una docena de largometrajes en proyecto, algunos ya iniciados, como *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán (sus tres partes, *La insurrección de la burguesía* [1973-1975], *El golpe de Estado* [1976] y *El poder popular* [1979] se han exhibido en la muestra) tuvo que terminarse en el exterior. Lo mismo sucedió con *La tierra prometida,* ya citada.

La Cinemateca Chilena (entonces en el exilio) destacaba las siguientes cifras: «Entre 1974 y 1983, los cineastas chilenos han producido en 17 países diferentes un total de 54 largometrajes (documentales y argumentales), 34 mediometrajes y 86 cortometrajes. Debe señalarse que paralelamente a estos filmes, realizadores extranjeros se ocuparon de la situación chilena en 54 películas»*. Irónicamente, estas cifras superan a la corriente producción del país, antes y después de ese período.

Entretanto, en el interior, la actividad fue nula durante varios años. Chile Films había sido saqueada, y desmantelados sus existencias y equipos; su último director, Eduardo Paredes, ejecutado. Muchos filmes desaparecieron o fueron destruidos (se cuenta que muchos negativos, cuando los militares ocuparon los estudios, fueron velados al abrir las latas de material virgen). Lo que quedaba fue entregado a la Televisión del Estado. En los estudios se rodaron –en esa época– algunos publicitarios y cortos de propaganda. En 1984 se rodó un primer largometraje, *El último grumete* (Jorge López) que exaltaba panfletariamente a los militares.

En este oscuro exilio interior, cortados los vínculos con los cineastas que trabajaban en el exterior, el video cumplió un papel inusitadamente

* *Citado por Peter Schumann en* Historia del cine latinoamericano, *Buenos Aires, 1987.*

activo. No sólo se pudieron ver filmes prohibidos, como *La batalla de Chile,* de Patricio Guzmán; *Missing,* de Costa-Gavras; o *Alsino y el cóndor,* de Littin, sino que se filmaron numerosos videos contestatarios o documentales que por su sistema podían sortear la férrea censura. El cine publicitario fue otro canal alternativo para adiestrar a nuevos cineastas, la mayoría de los cuales conformarían la etapa actual.

El primer filme que trató el problema de los emigrados lo hizo Raúl Ruiz en Francia: *Diálogos de exiliados* (1974). Fue una obra polémica y desmitificadora, ya que –como en *La expropiación,* hecho en Chile antes del golpe– Ruiz trasciende el tema explícito para bucear en sus personajes, reales emigrados, para ofrecer su propia visión crítica. Luego, este realizador se volcó en su peculiar mundo paradójico, sin dejar a veces de tocar sus raíces, como en *El techo de la ballena,* (rodado en Holanda) donde se habla indistintamente en «chileno», francés, inglés y holandés; o en *Las tres coronas del marinero,* filmado en un fantástico Valparaíso.

Otras realizadores exiliados se mantuvieron en tema políticos, como Littin, que filma en México *Actas de Marusia,* en Nicaragua *Alsijo y el cóndor* (1982) y *Sandino* (1989) que fue una coproducción con Televisión Española. Helvio Soto (radicado en Francia) hizo tras su polémica despedida con *Voto más fusil* (1971), *Metamorfosis del jefe de la policía política* (1973), *Il pleut sur Santiago* (1975) y *La triple muerte del tercer personaje* (1981).

*Prisioneros desaparecidos* (1979) de Sergio Castilla, hecho en Cuba, y *Ardiente paciencia* (1983) de Antonio Skármeta, producido en Alemania Federal, que con su propio relato sobre Neruda y su cartero consigue un excelente filme, muy superior al reciente *remake* italiano sobre su obra. Dos muestras de cómo «desde lejos veía su país».

En el cerrado panorama interior, hay que mencionar a Silvio Caiozzi, con *Julio comienza en Julio* (1979), que narra la historia de una decadente familia terrateniente a principios de siglo. En 1990, ya en tiempos de mayor libertad, Caiozzi confirmó su talento con *La luna en el espejo.* Ambos filmes están en el ciclo y pudieron revelar la evolución experimentada en lo que podría llamarse una tercera etapa en el cine chileno: a la vez un renacimiento en mejores condiciones de producción y la gravitación de nuevos creadores junto a los veteranos que fueron regresando junto con la democracia.

A caballo entre dos épocas habría que situar *Imagen latente* (1987) de Pablo Perelman. Éste, muy cotizado director de filmes publicitarios, había realizado en 1974 –junto a Silvio Caiozzi– un largo titulado *A la sombra del sol. Imagen latente,* rodado en las postrimerías de la dictadura, traduce, con las imágenes que revela un fotógrafo, un ambiente opresivo, con *flashbacks* acerca de un hermano «desaparecido». Reali-

zada con apoyo del National Film Board del Canadá, fue prohibida –a pesar de su carácter sutilmente indirecto– en 1988. Pero fue liberada por el nuevo régimen democrático; el montaje se había completado en Canadá.

Hace algunos años, durante un coloquio con cineastas latinoamericanos realizado en la Casa de América, Ricardo Larraín (*La frontera*, 1990) comentó que cuando comenzaba a interesarse por hacer películas, no conocía nada de aquel legendario y no tan lejano nuevo cine chileno. Tuvo entonces el deseo de construir historias sobre memorias olvidadas o perdidas. Y también una reflexión –con distintos presupuestos– sobre un pasado que había dejado heridas no cerradas todavía. Este es un poco el sentido de *La frontera.*

El filme comienza con un viaje en coche hacia el Sur, que en apariencia es un amable recorrido donde los pasajeros toman fotos por el camino. Sólo gradualmente se asume que ese viaje es compartido por dos policías que llevan a un condenado a confinamiento. Las claves del extrañamiento tienen otras facetas, como la figura del viejo republicano español varado en esas islas sin olvidar tampoco su pasado.

En *Archipiélago* (Chile-España, 1992) Pablo Perelman describe una larga y compleja parábola donde se balancea entre el pasado (indios, conquistadores) y un presente lleno de claroscuros enigmáticos.

La historia presenta a un arquitecto –especialista en vivienda social– que asume tareas clandestinas después del golpe militar. Herido de un balazo mientras asiste a una reunión, el arquitecto cree vivir en Chiloé (tierra propicia a espectros y visiones) una aventura donde el mundo mágico de los indios se mezcla con el pasado y el presente.

También *Amnesia* (Gonzalo Justiniano, 1994) trata indirectamente la honda herida abierta por el «proceso» dictatorial. El filme narra en dos tiempos –el ayer y el hoy– de una guerra interna. Un soldado reencuentra al sargento que actuó como tirano y torturador en un lejano puesto del desierto. El oprimido desea y prepara su venganza, hasta que en el último momento renuncia a ella. Evidente parábola que elige el perdón de los culpables, fue muy discutida por su tesis algo ambigua. El mismo director hizo en 1990 *Caluga o menta,* historia de adolescentes que entran en la delincuencia y la marginalidad, que también fue incluida en el ciclo.

Estos filmes, pertenecientes todos a realizadores recientes, parecerían indicar que las memorias del traumático período dictatorial no se han saldado todavía, como muestra *La estación del regreso* (Leonardo Cocking, 1987), una película menor pero interesante que alude a los confinados por razones políticas, en este caso en los desiertos del norte.

Faltaría ver ahora cómo asumen el tiempo dos autores fundamentales del período anterior: Miguel Littin y Patricio Guzmán.

Del primero pudo verse *Los náufragos* (1994). Ésta parece una reflexión madura sobre ese paso del tiempo: un hombre regresa a su país tras veinte años de ausencia. Hay entonces un largo paso de años donde ha perdido todo contacto; éste es el verdadero tema del filme. Al reencontrarse con las imágenes de la infancia, se producirá un choque existencial profundo, una mezcla de secuencias del pasado más reciente, de un presente que resulta a la vez lejano y extraño, de las pesadillas que se unen a la realidad.

Y entre todo, una historia de encuentros y desencuentros. La tesis, se ha dicho, se que «sólo es posible asumir el presente a partir de reconocerse en el pasado».

En cuanto a Patricio Guzmán, cuya *Batalla de Chile* fue el testimonio directo y fundamental de un trágico momento histórico, realizó en 1992 una historia (documental) de América Latina desde el punto de vista religioso, describiendo esa religiosidad –popular– desde el siglo XVI en adelante: los mitos precolombinos, la también traumática llegada de los europeos, el sincretismo y la actual teología de la liberación. El filme –*La cruz del sur*– es otro documento de gran interés.

En este panorama hubo también dos ausencias que podrían haber dado un ángulo diferente del cine chileno: los que en apariencia se han integrado en ámbitos europeos: Raúl Ruiz y Valeria Sarmiento. No llegaron copias de dos filmes anunciados: *Fado, majeur et mineur* (Raúl Ruiz, 1994) y *Amelia López O'Neill* (Valeria Sarmiento, 1990).

La película de Ruiz es una coproducción franco-portuguesa protagonizada por Jean-Luc Bideau, conocido aquí por aparecer en varios filmes de Alain Tanner y que en esta ocasión (no lo hemos visto en ningún otro lugar) no parece haber alusiones a Chile. No es el último trabajo de prolífico *Raoul* Ruiz –los franceses ya se lo han apropiado lingüísticamente–) ya que una película suya participó en el último Festival de Cannes.

*Amalia López O'Neill*, coproducción entre Chile, Suiza y Francia, sí tiene un curioso entramado de época situado en Valparaíso y que está centrado en el personaje casi mítico de Amalia (interpretado por la española Laura del Sol). El complejo argumento, aparentemente melodramático, pertenece a Raúl Ruiz. Valeria Sarmiento, esposa y habitual montadora de las películas de Raúl, ha realizado filmes en Costa Rica y Portugal.

La situación actual del cine chileno en el contexto iberoamericano es bastante peculiar. La producción es escasa por obvias razones: un marcado interno reducido y una infraestructura que nunca fue sólida, no le permiten ampliarse. No se han concretado, además, las propuestas de una legislación cinematográfica que facilite el desarrollo de protección y fomento para la continuidad de una labor de producción y distribución.

Por otro lado, hay un notable potencial creador, que se manifestó en la referida década del sesenta. No es frecuente, más bien raro, que nazca un cine renovado en sus supuestos estéticos y de examen crítico de su ámbito vital, con las pautas habituales de la industria comercial. En Chile, como en otros países de América Latina, los principios motores de la expresión cinematográfica fueron la identidad cultural y los problemas de su entorno. El modo de difundir los resultados era algo que se dejaba para más tarde.

Sin duda, el legendario Festival de Viña del Mar, cuyo animador fue Aldo Francia (realizador también de filmes como *Valparaíso mi amor* y *Ya no basta con rezar,* generosos y testimoniales) fue un caldo de cultivo esencial para fundamentar las líneas conceptuales y formales del comienzo. Por cierto, esos festivales fueron el lugar de encuentro y de intercambio para muchos cineastas jóvenes de otros países que también estaban en similares proyectos.

Como un ejemplo de la probable vitalidad que reanuda el cine chileno, la muestra denominada «Chile de corto y de largo», incluyó una serie de cortometrajes, la mayoría de los cuales son recientes y exhiben las inquietudes de los jóvenes que se inician. Excepcionalmente, hay dos que no se ajustan a esta cronología: *Los ojos como mi papá* (1979) que Pedro Cháskel –uno de los pioneros del Nuevo Cine de los 60 y dedicado sobre todo a la difusión universitaria– realizó en Cuba como conmovedor documento; *Crónica del salitre* (1971) es un documental dirigido por Angelina Vázquez que muestra la militancia esperanzada de los tiempos de la Unidad Popular. Este último tiene un rasgo patético a la distancia: la fotografía era de Jorge Müller, un cineasta asesinado durante la represión desatada por el golpe militar.

Resulta muy interesante –y oportuna– esta selección del tan poco conocido cine chileno en momentos en que las condiciones políticas y económicas del país parecen permitir que se consoliden las posibilidades de una producción más estable. En general, la elección de los títulos (salvo algunas ausencias, a veces probablemente involuntarias) es amplia y justificada. No faltaron algunos filmes ya clásicos y fundamentales de los años 60; otros que muestran la penuria interior y la sorprendente producción en el exilio; y, por fin, las recientes etapas de transición y que abren el paso de nuevos cineastas al futuro. Cabe esperar, según las muestras, que el Nuevo Cine y el novísimo, se proyecten en otros recuerdos, los recuerdos del porvenir.

**José Agustín Mahieu**

# Antonio López, el acceso a la realidad

*Antonio López García, nacido en Tomelloso, Ciudad Real, en 1936, es una de las grandes figuras del arte contemporáneo. La tenacidad con que se adhirió al realismo a lo largo de su carrera, en una época de claro predominio de otras tendencias, le valió no pocas incomprensiones, que terminaron disipándose ante la fuerza discutible de su obra. Este manchego de mirada transparente ha dedicado su vida a acechar la superficie visible de la realidad para tratar de capturar sus pliegues más secretos. Su pintura es fruto de una larga espera, del establecimiento de una relación de complicidad con el mundo que no puede forzarse y debe acatar el ritmo adecuado. Esta manera de acercarse a la esencia de las cosas es necesariamente lenta y tiene algo de ritual; por eso la observación reserva para él un valor en sí misma, que va más allá de su carácter de paso previo a la realización del cuadro.*

*La realidad asoma en la pintura de López con la potencia primigenia de una aparición. Una imagen cotidiana revela de pronto sus capas más ocultas y produce en el espectador la turbadora inquietud del sueño, la sensación de que un objeto es el mismo que está habituado a ver en la realidad pero a la vez es otra cosa. Y esto no ocurre solamente con las obras de una etapa de su trayectoria que incluían elementos oníricos explícitos. La peculiaridad de su camino realista, que lo aleja tanto del tradicional, consiste en que por medio de la exacerbada fidelidad a la descripción del natural desemboca en el territorio de lo fantástico. Su* Nevera de hielo *(1966) o* El aparador *(1965-66), por ejemplo, muestran objetos de la vida corriente transmutados en presencias de un misterio devastador. El pintor arranca fragmentos de la realidad más banal y enseña a verlos como entes desconocidos que ofrecen por primera vez el enigma de su existencia. En su admirable dibujo* Habitación en Tomelloso *(1971-72), el cuarto vacío aparece poblado por las huellas de los hombres y del tiempo. Sus figuras humanas, tanto en pinturas como en esculturas, parecen rescatadas del fluir temporal y de la trampa de lo cotidiano y entregadas a un cierto hieratismo que las preserva del desgaste y la destrucción.*

*Antonio López se prestó al diálogo con* Cuadernos Hispanoamericanos. *A sus sesenta años, el pintor vive una etapa de definitiva consagración*

*internacional. Sin embargo, confiesa, «no podría decir que me siento completamente feliz. A mi edad se empiezan a percibir algunas grietas, hay una especie de miel que dejas de sentir. Y por otra parte esta época me hace padecer: algo amenazante flota en el aire».*

*–¿En qué obra está trabajando ahora?*

–Hoy*, precisamente, trabajé toda la mañana en una pintura de Madrid visto desde la zona de Vallecas. Es decir, desde Mediodía-Levante. Por la tarde estoy trabajando en otro paisaje de Madrid, pero que ya tengo que dejar porque la luz que necesito es la del verano. En cambio puedo continuar el que pinto desde Vallecas, porque me va bien la luz otoñal. Y cuando deje éstos me dedicaré a otros. Siempre tengo planes.

*–¿Se trata de cuadros grandes, como sus conocidos paisajes de Madrid?*

–Sí, son grandes, quizás no tan grandes como los anteriores, pero rebasan los dos metros de anchura. En un tamaño más pequeño es imposible describir con amplitud todo lo que el ojo ve.

*–¿Cómo suele elegir un tema pictórico?*

–Llevo viviendo muchos años en Madrid, es una ciudad que conozco bastante, y como no conduzco, ando mucho, voy y vengo, y en ese ir y venir veo cosas que me interesan; entre ellas hay muchas que no puedo pintar, por distintos motivos, pero también algunas a las que tengo acceso. Yo no salgo a buscar temas, me encuentro con ellos. En la zona de Vallecas llevo trabajando desde los años sesenta; ésta es la tercera pintura de Madrid que hago desde allí. Todo el Madrid del sur a mí me gusta, me conmueve mucho más que el del Norte y el Oeste, el de las zonas más elegantes.

*–Cuando inicia un cuadro, ¿lo planifica totalmente desde el principio y cumple ese proyecto hasta el final o a veces su propia dinámica lo lleva a resultados que no eran los previstos?*

–Ocurre de todo. En este caso, por ejemplo, me instalé en la torre de un parque de bomberos de Vallecas y empecé el cuadro desde su parte más baja, en un tamaño relativamente pequeño. Después me subí a la parte más alta y vi que desde allí se dominaba mejor el paisaje, pero no contaba con la protección que tenía abajo. Comencé un segundo cuadro que abandoné, porque la escala me resultaba pequeña y en vez de corregir decidí hacer un tercero. Quiero decir que yo empiezo con un plan relativamente preciso pero muy abierto a otras posibilidades que pueden surgir mientras pinto. Hay veces en que todo se ve muy claro desde el principio, por ejemplo en el cuadro que estoy haciendo del Campo del Moro. Pero hasta que ajusto el tamaño, la proporción de la tierra, la del cielo, muevo mucho las formas. Porque yo no puedo hacer bocetos,

* *10 de octubre de 1996.*

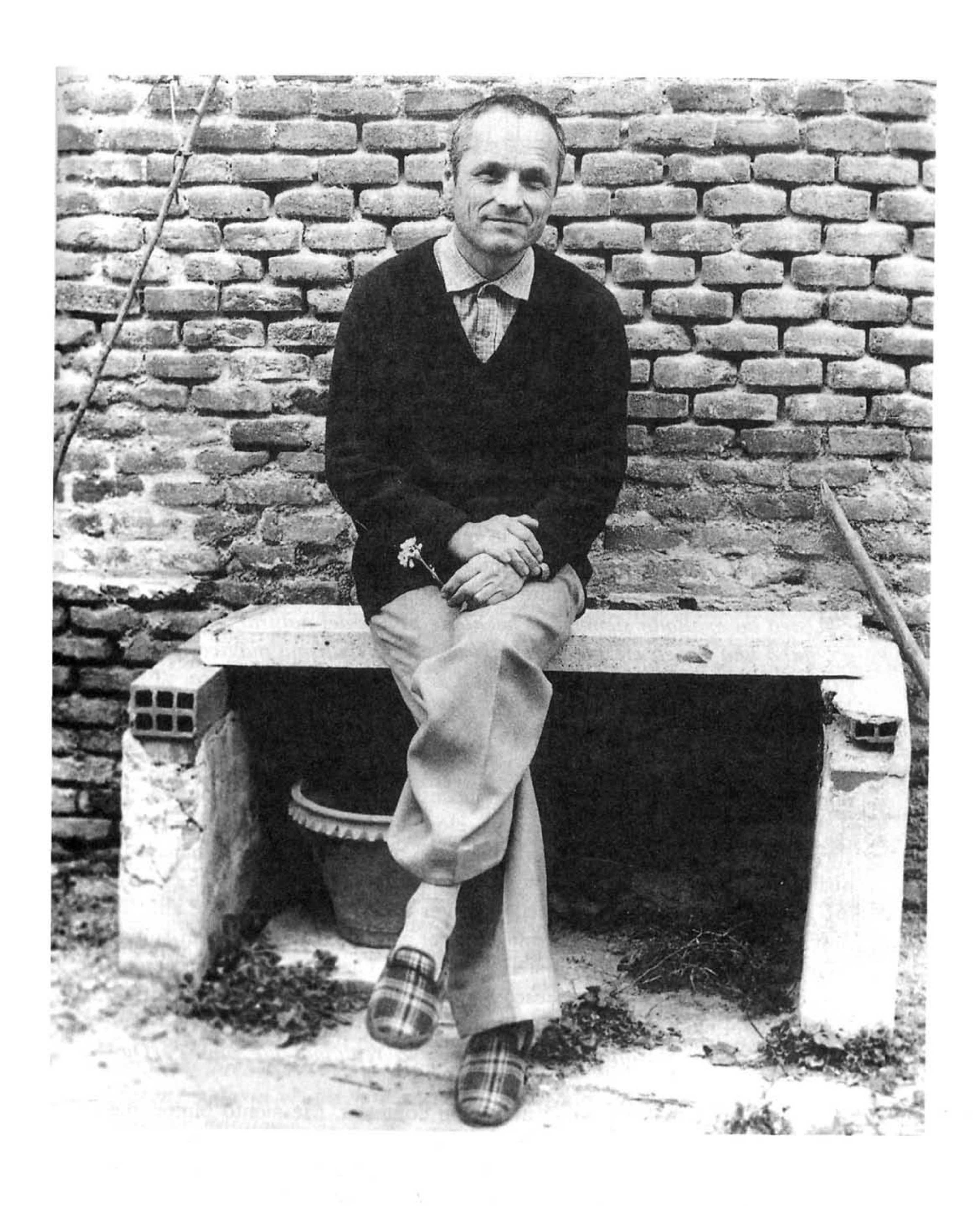


Foto: **Juan Dolcet**

tengo que trabajar sobre el tamaño del cuadro definitivo. En mi caso el boceto es el propio cuadro. Y a veces sobre la marcha tengo que hacer correcciones importantes, sobre la base de que el tema siempre es el mismo.

*–¿Cuál es su técnica habitual? ¿Utiliza óleo directo o lo mezcla con témpera?*

–Trabajo con óleo desde el principio. Hace años pintaba sobre tabla, porque estas pinturas sufren bastante con tanto traslado y el lienzo no aguantaba. Pero luego advertí que con los cambios de temperatura se pueden abrir las vetas de la madera. Desde entonces pinto sobre lienzo encolado a tabla, o sencillamente puesto sobre un soporte más duro. Preparo los lienzos a la manera clásica que me enseñaron cuando era alumno de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Mi técnica es tradicional, no necesito introducir en ella ninguna modificación, porque me parece que da de sí muchísimo; otra cosa es lo que uno consiga. A mí no me parece que si yo pintara con una técnica más complicada conseguiría más; por el contrario, todo lo que puedo simplificar lo simplifico, porque ya es bastante complicada mi aventura global como pintor. Tengo que resolver muchas cosas aparte del hecho mismo de pintar.

*–Usted ha exaltado siempre el hecho de pintar del natural. Sin embargo, hubo una época en que cultivaba un cierto realismo mágico, en que yuxtaponía los elementos de la imagen de una manera fantástica. ¿Cuál era entonces su actitud frente al natural?*

–Ha sido una conquista para mí el ver en el natural pelado los elementos que me bastan para pintar el cuadro. Llegar a eso me ha costado muchísimos años, y mientras tanto necesité un apoyo para reforzar la realidad objetiva. Por eso utilizaba elementos oníricos, o mágicos, o surrealistas, como le querramos llamar. Me parecía que de esa manera la historia tenía más sustancia. Pero luego, por ejemplo cuando hice el cuadro de la Gran Vía, ya no necesité agregar nada que no estuviese allí. La descripción de las fachadas, de la luz, del asfalto, me parecía tan sumamente interesante que tenía material de sobra. Claro, el problema es que hay que profundizar en todo eso y trasladarlo al lienzo. Es muy difícil lograr que el natural a pelo conmueva.

*–¿Cuál es su filosofía última frente a la realidad que pinta? ¿Qué busca en ella?*

–Es una pregunta que no sé muy bien contestar. Me siento pintor, me gusta pintar, y por destino, por educación, por lo que sea he acabado trabajando de esta manera, con este lenguaje. ¿Qué busco? Pues muchas cosas: llenar el día, por ejemplo. Hacer frases ingeniosas respecto a algo tan serio no me gusta, no me gusta el llegar tan hondo en la indagación de estas cosas. Nunca voy a saber qué busco exactamente al pintar. Creo que no es necesario conocer todos los entresijos de lo que hacemos. Por

supuesto, en principio busco lo que busca un novelista, un compositor: quien trabaja con las emociones busca siempre expresarse, expresar algo que previamente ha sentido en su vida. Después, claro, si sientes horror te sale *La metamorfosis,* si sientes alegría te sale un cuadro de Renoir, yo qué sé...

*–¿Se siente un pintor realista o, en un sentido más amplio, figurativo? En todo caso, ¿cuál es hoy la frontera entre realismo y figuración?*

–Ya me gustaría a mí saberlo. Hay un vicio en esta época que consiste en ir con la linterna desentrañando las cosas hasta el fondo. Bueno, cada cual que mire hasta donde pueda y hasta donde quiera. No confío en que eso ayude mucho, creo que todos estos términos son muy imprecisos. La realidad... ¿Un cuadro de Mondrian expresa la realidad o no? Para mí, sí. Es que todo expresa la realidad. El Bosco expresa la realidad, aunque en la realidad no veamos esas escenas que él pinta. En el *Juicio Final* de Miguel Ángel veo el mundo, siento la realidad, aunque yo no haya visto jamás el Juicio Final y él tampoco. ¿Entonces qué? ¿Pintores realistas han sido únicamente Vermeer, Velázquez y tres más? Eso no es posible. La realidad está en toda obra que nace de una experiencia, sea a través del lenguaje que sea. Partiendo de estos presupuestos luego ya dices: «Sí, en este momento en que hay unas distancias tan enormes entre unos lenguajes y otros, pues es más realista Lucien Freud que Luis Gordillo.» Sí, pero también Luis Gordillo a mí me evoca mucho el mundo, aunque claro, yo no puedo llamar realista a su pintura. Y por otra parte hay mucha pintura realista que a mí no me evoca nada la realidad.

*–Una pintura surrealista puede evocar más la realidad.*

–Claro. Incluso una abstracta. A mí una pintura de Rothko me parece profundamente verdadera, me parece que eso yo lo he visto, me parece un mundo muy familiar. Por eso han hecho tanto daño esas divisiones. Yo las puedo hacer, pero partiendo del conocimiento de su relatividad. Una vez dicho esto, yo me considero un pintor figurativo, realista, que desde hace ya mucho tiempo necesita trabajar desde el comienzo hasta el final sobre el mundo objetivo, sobre el tema. Ahora bien, si no hay un hecho espiritual o emocional en lo profundo de esa aventura, no hay nada.

*–¿Cómo relacionaría el realismo que en este fin de siglo hacen usted y otros pintores españoles con la gran tradición de un Velázquez o un Zurbarán? ¿Y con el que hacían en el siglo pasado un Madrazo, un Fortuny, un Rosales?*

–Pues yo pienso que a lo mejor un pintor como Millares, o como Saura, o como Gordillo dirían lo mismo que yo: que todo eso está en la base de mi pintura, pero cuando pinto estoy a una distancia inmensa, me parece, tanto de un Madrazo o un Fortuny como de Sánchez Cotán, Velázquez o Goya.

*–Lógicamente, usted está expresando este tiempo...*

–Hombre, claro, y todas las dudas, y todos los logros y toda tu aventura están gravitando y moviéndose. Estamos todos en el mismo lugar y viviendo las mismas cosas, y tenemos las mismas angustias, los mismos placeres, y llevamos la misma vida. Entonces es una pregunta común para todos. Por el hecho de hacer realismo yo no puedo decir que me estoy apoyando en Velázquez o en Goya, porque yo no lo siento así. Lo que pasa es que yo soy un pintor europeo, y toda tu cultura del arte y tu lenguaje del arte están apoyados en lo que conoces, que se remonta mucho más atrás de Velázquez, va hasta los asirios, los egipcios, los griegos, los romanos. Todo eso me emociona muchísimo. Pero ahora, cuando me pongo a pintar este paisaje, queda a una distancia inmensa, detrás de mí. Y delante tengo el mundo, prodigioso, enigmático, y a ver cómo toreo eso.

*–Estuvo en Italia varias veces, desde muy joven. ¿Qué lecciones extrajo del arte italiano en esos primeros contactos?*

–Fui a Italia esperando ver cosas tan gloriosas y maravillosas que, en conjunto, lo que vi me decepcionó. Uno de joven tiene mucho entusiasmo, pero se equivoca mucho. Cuando he vuelto a Italia muchos años después ya he visto otras cosas. Pero en aquel primer momento se me derrumbó casi todo lo que yo había soñado ver en Italia y sólo conocía a través de láminas: Piero della Francesca, Mantegna, Giotto. Todos ellos me decepcionaron muchísimo, y esa experiencia, quizás, me ayudó a entender el arte español, que lo tenía aquí, tan cerca, en el Museo del Prado –hablo de Velázquez, de Goya, de toda la gran pintura española antigua– pero los fantasmas acerca de lo que yo pensaba que era la pintura italiana me impedían apreciarlo. Y desde allá entendí la grandeza de lo español en su modestia. Lo que sí me causó muchísima impresión y me sigue pareciendo maravilloso es el arte romano y todo lo que allí hay de arte griego. En eso sí que todos mis sueños se cumplieron.

*–¿Nunca se sintió atraído por la abstracción?*

–No, para nada. Y he tenido amistad y me he formado con pintores que han derivado a la abstracción, por hablar con conceptos convencionales, como Lucio Muñoz o Enrique Gran, y ese lenguaje me resultaba tan familiar como si lo hiciera yo. Pero nunca he tenido la tentación de expresarme por ese camino. Es que a mí la realidad me parece absolutamente prodigiosa. Lo que percibo con la mirada me parece un punto de partida tan rico, que sobra material en él. Lo difícil es convertirlo en pintura, transformar ese material inicial en algo interesante y que tenga un matiz nuevo. Porque claro, ya sabemos que en el lenguaje de la figuración se lleva trabajando miles de años. Pero a la vez no tengo la sensación de que sea imposible decir algo nuevo con ese lenguaje. Ahora es difícil hacer un desnudo, pero cuando se mira hacia atrás se ve que en



Fotograma de la película ***El sol del membrillo*** de Víctor Erice

España, salvo en dos o tres ocasiones, no se han hecho desnudos. Lo difícil es hacer cosas extraordinarias, en cualquier época.

*–A menudo tengo la sensación, viendo pintura figurativa contemporánea de distintas tendencias, de que existe hoy una dificultad especial en la representación de la figura humana.*

–Sin embargo, hay unos cuantos ejemplos de pintores de este siglo en los que sí funciona, y muy bien, la figura humana.

*–Bueno, me dirá Balthus, Lucien Freud...*

–Y bien, pues ya está. A lo mejor es así de difícil el arte. Quizás dentro de la cultura del siglo XIX, salvo Rodin y cuatro más, tampoco se hicieron grandes cosas. Y comparado eso con la cultura griega es muy poco. El mundo antiguo sí que es excepcional. Uno entra en una sala de arte asirio, o griego, o sumerio, y es todo milagroso. Yo quedo anonadado ante ese arte, hechizado. Sin embargo, de dos mil años para aquí... no sé, no me pasa lo mismo. Entro en una sala de Tiziano y hay muchos Tizianos que no me gustan. Me parece muy buen pintor, muy bien dotado, plásticamente muy potente, pero también me parece muy convencional a veces. Entonces, al final, acabas quedándote con muy pocas cosas. ¿Y por qué en el siglo XX va a haber tantas? Pues está Giacometti, que lo ha hecho muy bien, está el propio Picasso, que tampoco lo ha hecho mal... y unos cuantos. Y a lo mejor hay otros que no conocemos y también lo estarán haciendo muy bien. Si hay uno puede haber cien.

*–¿Ha influido el cine en su pintura?*

–Claro, y ha influido la radio, y la televisión. Influye el mundo en que vivimos, y el cine está incluido en él. Lo que me resulta difícil es aislar lo que me influyó el cine específicamente. Porque el cine va unido a mi infancia en Tomelloso y al conocimiento del mundo que hice a través de él, pero no lo he aprovechado de una manera literal, como otros pintores. De modo que ahí queda, como un elemento más.

*–En la película de Víctor Erice* El sol del membrillo *hay una reflexión sobre el proceso creador centrada en su trabajo de pintor, pero también una reflexión sobre el paso del tiempo y la muerte que impregna el filme. ¿Lo ve así?*

–En primer lugar debo recordar que la película es de Víctor Erice, aunque esté apoyada en unos elementos que somos nosotros. La mirada es suya. Pienso que como es un hombre muy inteligente y tiene muchas facultades para hacer cine, nos hizo un buen retrato. Pero siempre hay algo añadido, que es la aportación del retratista. Si es melancólico, si es pesimista, si es optimista, todo eso pesa en la obra, sin desvirtuarla. Entonces la vida, la muerte, el tiempo, todas esas cosas...

*–Que están muy presentes en su pintura...*

–Están en la vida de todas las personas, no sólo en la pintura. Lo siente el taxista y lo siente la persona más roma y más ignorante del

mundo, todo eso en algún momento lo percibe, por instinto. Yo no actúo frente a estos temas de una manera cerebral; actúo un poco como el taxista.

*–Otra impresión que deja la película de Erice es que al narrar su intento de capturar la realidad del membrillo, muestra a ésta como un blanco móvil, inapresable. Termina el filme y su cuadro queda inconcluso. ¿Parece desalentador, no?*

–Pienso que hay un tipo de artista que ha trabajado con esa sensación de precariedad, como Leonardo, a quien le atormentaba la perfección. En el caso de mi pintura, nace de una relación muy cercana con el mundo visible. Y el mundo visible es tan inmenso, todos sus aspectos son tan fascinantes, que nunca llegas; todo lo que haces es poco. Cuando estaba pintando la Gran Vía traía el cuadro a casa y allí lo veía como un pobre reflejo de aquella inmensidad. Y esa sensación la tengo delante de cualquier cosa. Por supuesto, sé que la pintura se justifica en sí misma, al margen de la realidad, pero no siempre es posible evitar un sentimiento de naufragio en ese océano de la representación.

*–Usted ha manifestado muchas veces que el placer de estar ante el membrillo o ante otro objeto todo el tiempo que sea necesario para intentar atraparlo ya justifica la aventura.*

–Hasta ahí he llegado. A esa pequeña sensación que decía tener Cézanne ante la naturaleza. Al final lo que nadie me quitará será la permanencia de horas ante un objeto que me gusta o interesa. La larga observación.

*–¿Y esa contemplación no entra en conflicto con el mecanismo comercial del mercado del arte, que exige cuadros para vender, como cualquier otro producto?*

–Yo pienso que en la sociedad tiene que haber el hombre *standard* y el hombre raro. A mí me ha tocado ser el hombre raro. Pues está muy bien.

*–¿Pero se lo permiten? ¿Siempre se lo han permitido?*

–Sí, cuando la sociedad tiene conciencia de tu rareza. Antes, a lo mejor, te piden lo que no puedes dar, pero llega un momento en que tu leyenda, o tu imagen, consisten precisamente en ser eso, y entonces la gente no sólo acepta sino que pide que tardes cada vez más en pintar un cuadro, porque de eso se trata. Es tu personalidad, lo que te diferencia de los demás. Eso se paga, tiene un valor en el mercado. Naturalmente, yo no tardo tanto en pintar por eso, pero noté que acabó siendo así.

*–O sea que ganó su espacio de libertad para ser lo que es y como es.*

–Bueno, no sé cuál es el espacio de libertad de Tápies, pero el mío es ése y no puede ser otro. Por otra parte, a mí ir en contra de las cosas no me gusta. Yo soy un desobediente no evidente.

*–Cuando empezó en el camino de la pintura, ¿a qué pintor tenía en la cabeza como máximo modelo?*

–Cuando empecé verdaderamente, a mi tío, Antonio López Torres. Recuerdo que a la salida del Museo del Prado, adonde él me llevó por primera vez cuando vine a Madrid a estudiar Bellas Artes, a mis 13 años, le dije: «Me gusta mucho más su pintura, tío, que todo lo que hay en el Prado». Mi tío se puso ancho. Quiero decir que durante un tiempo, digamos de los 13 a los 15 años, mi tío era para mí lo más excelso, era mi norte, pintaba como él me decía. Pero al tercer año ya había conocido a Picasso y comenzaba a dejarme influir a través de la admiración. Rápidamente me di cuenta de que copiar de una manera mecánica no tenía ningún valor. Que el cuadro, el dibujo, la escultura, se tenían que salvar por algo que contenían en sí mismos. Aprendí pronto que el arte no era una cuestión de habilidad.

*–¿Cuándo sintió que dejaba de ser un alumno de Bellas Artes y comenzaba a convertirse en un pintor con voz propia?*

–Estaría muy bien que esas cosas ocurriesen de golpe, como si un día te levantaras y sintieras que tienes voz propia. Pero es un proceso muy largo, a lo mejor de casi toda una vida. Recuerdo que estando estudiando en Madrid, en las vacaciones para mí era una necesidad y un enorme placer trabajar en mi pueblo con las cosas que a mí me gustaba pintar, con total libertad, a partir de los bodegones, o los desnudos, o del mandato de la Escuela de Bellas Artes. Pero eso no era tampoco tener voz propia. La voz propia, no sé, pienso que quizás la tiene todo el mundo. Hasta los malos pintores tienen voz propia, lo que pasa es que es una mala voz. Es como una cara propia, todos la tienen, pero hay rostros hermosos y rostros feos. Por ejemplo, Velázquez no es que tenga una voz propia, es que su aportación es muy enriquecedora, nos ha enseñado mucho. Y Murillo, que también tiene una voz propia, nos enseña menos, su voz nos resulta menos emocionante, no la necesitamos tanto.

*–Ciertamente, hoy se puede apreciar muy bien qué menor es Murillo al lado de Velázquez.*

–Pero no hay que fiarse tanto, porque hay pocas cosas en el arte que sigan en el sitio donde surgieron. Hay cosas que suben, cosas que bajan, algunas están dos siglos bajando, luego otros dos subiendo. Está el propio ejemplo de Murillo: desde su época hasta casi finales del siglo XIX era el pintor más estimado por los entendidos. Siempre nos resulta muy claro lo que vemos en nuestro presente, pero eso no quiere decir que en el próximo siglo no se cambie de opinión.

*–¿Qué tres o cuatro pintores del siglo XX le parecen fundamentales?*

–Responder a eso es muy difícil. Para mí serían más de tres o cuatro. Además una cosa es que sean fundamentales y otra que me entusiasmen.

*–Bueno, ¿quiénes lo entusiasman?*

–Por ejemplo, yendo más atrás en el tiempo, David fue un pintor muy importante y tuvo una influencia enorme, pero a mí me gusta mucho más

Goya, que en su momento no influyó nada en la pintura europea. Pues bien, cierto Picasso me entusiasma, una serie de pinturas que hizo en los años treinta de unas mujeres sentadas, muy monstruosas, que a mí me parece algo verdaderamente extraordinario, de una gran profundidad, como visión del mundo y como obra personal. Y me gustan Rothko, y Hopper, y Lucien Freud, y Gordillo. Me gusta Lucio Muñoz... Es que me gustan muchos, pero son siempre pocos al lado de la cantidad de mierdas, de bazofia, de pintura absolutamente innoble que se está haciendo. Me gusta Balthus, sus primeros años, la época de los retratos de Derain y de Miró; luego me gusta menos, porque se perdió en una especie de laberinto esteticista. Me gusta Bacon, cierto Bacon, porque hay otro que me parece excesivo. Y De Chirico, Morandi, Carrá. También me sigue gustando mucho mi tío, López Torres: hubo un tiempo en que lo desdeñé, porque pensaba que era un pintor puramente realista, hasta que vi su alma, todo lo que su pintura realista, aparentemente modesta, contiene, que me parece fascinante. Y me atrae gente poco conocida, como un pintor joven español, José María Mezquita, que tiene momentos maravillosos.

*–¿Tiene algún cuadro o escultura suyo preferido?*

–Sí, no uno sino varios. En principio siento mucha ternura y simpatía hacia mis cosas más antiguas, aunque estén lastradas de muchas influencias y sean muy inocentes. Me conmueve esa primera etapa que va desde mis comienzos hasta 1956, más o menos, que coincidió con el descubrimiento de la vida, del amor físico. Hay otras etapas, en cambio, que me avergüenzan un poco, me abochornan, preferiría borrarlas.

*–¿Pensó siempre que iba a vivir de la pintura o se planteó trabajar en otra cosa?*

–El ejemplo más cercano lo tenía yo en mi tío, López Torres, que vivía de la enseñanza. Yo me inicié en una época que era tan dura, era un desierto tan imposible, que pensaba que la pintura era una aventura en la que lo más probable era no salir adelante. Pero quizás en ese riesgo creció la pintura de todas las épocas. Sólo en los años últimos se pensó que la sociedad podía alimentar a todo aquel que se decía artista. Luego se vio que no era así.

*–¿Y qué piensa de aquellos pintores que tienen un oficio alternativo para vivir?*

–Pues me parece muy bien. Los poetas están todos en esa situación. Así pintó Vermeer, que no vivía de la pintura, sino de un negocio. Aunque la pintura y la escultura son muy absorbentes y no te dejan muchas energías para dedicar a otro trabajo. Por otra parte, si tienes que dejar de pintar, pues dejas, y no pasa nada. Creo que hay un límite para defender las aficiones, y a partir de ese límite, para mí, están antes la vida y otro tipo de obligaciones. A mí ir de héroe no me gusta nada. Con un Van Gogh ya está bien.

*–No le gusta la marginalidad.*

–No me gusta el sufrimiento. Si se puede evitar hay que evitarlo. Y si la sociedad se queda sin unos cuantos cuadros buenos, pues ya tiene otros. No me gusta la idea de que alguien sufra por hacer algo. Además, de todas maneras se sufre.

*–¿Le molesta que lo definan como un pintor hiperrealista?*

–No. Siento que es una caracterización equivocada para lo que yo hago, pero me da igual. Llega un momento en que tampoco sabes muy bien lo que hay que decir. Si lo supiera, saldría al paso. Pero no sé, son palabras: realista, hiperrealista, abstracto, neofigurativo, no sé qué, no sé cuánto. Me merece más respeto el nombre que el propio pintor se adjudica, si es que eso alguna vez ha ocurrido. No sé qué pensaría Degas cuando lo llamaban impresionista. Luego pasa el tiempo y dices: «Hombre, impresionista impresionista sólo era Sisley. Los demás no me lo parecen tanto. Él es quien más trabajó con sensaciones visuales, es el más fisiológico.»

*–¿Le interesa el arte latinoamericano?*

–No lo conozco en profundidad, pero sí lo suficiente como para sentir que en todas partes se pueden hacer cosas interesantes, tanto más interesantes cuanto se hacen de una manera más cruda, es decir con menos complejos. Me gustan los artistas más marginales. Por ejemplo, Frida Kahlo infinitamente más que Diego Rivera. Me gusta Botero, a veces mucho. Y me gusta muchísimo menos cierto arte americano que quiere ser europeo. Claro, a lo mejor es imposible que hoy se dé un arte absolutamente sudamericano, o norteamericano, o colombiano, porque el mundo está muy intercomunicado. Quizás la esencia de todo eso se tendrá que dar en un lenguaje más universal. Pero yo conecto muy bien con los pintores más originales, porque soy de un pueblo manchego y viví esa vida esencial, ajena a la cultura universal.

*–¿Tiene prevista alguna exposición individual?*

–Hay varias previstas, en Milán, en América, pero me dan mucha pereza, porque yo no tengo una colección personal suficiente como para una retrospectiva, que de eso se trata, y me cuesta volver a pedir obra a los coleccionistas. En cuanto a obras nuevas para vender, como tardo tanto en realizarlas nunca puedo juntar veinticinco o treinta cuadros para una muestra.

**Carlos Alfieri**

# Falla, Gerhardt y los estrenos musicales españoles de 1996

Aun a sabiendas de que se quedarán muchos otros temas en el tintero –alguno de la importancia de la enseñanza musical, cada vez más torpemente tratado por los políticos–, me inclino a centrar esta panorámica de la música culta en España durante el terminado 1996 en dos cuestiones o parcelas que, en lo positivo, se me antojan las que en más amplia y en más favorable medida la han informado y redondeado. Quizás desde un riguroso punto de vista informativo se eche de menos algo sobre la larga marcha, sinuosa donde las haya, hacia la reapertura del Teatro Real. Pero sucede que las características de «culebrón», que ha teñido el tema un comienzo irreflexivo y equivocado, me producen rechazo invencible hacia el asunto.

Nadie duda de que la más exacta idea sobre cuál sea el auténtico peso, la verdadera categoría de la vida musical de cualquier país los dan el peso y la categoría que ofrezca su colectivo creador. Por eso me parece indicado que la primera parte, y más extensa, de este trabajo lo ocupe una recopilación, si no exhaustiva sí lo suficientemente significativa, de las obras estrenadas en 1996 por los compositores españoles ya más o menos consagrados.

En cuanto a la elección de la segunda cuestión que voy a abordar como específicamente determinante de los perfiles de la anualidad, no me han cabido tampoco muchas dudas: será la especial atención que se ha prestado tanto en las series habituales de conciertos como en los festivales de más fuste, a recordar el cincuentenario de la muerte de Manuel de Falla (1876-1946) y el centenario del nacimiento de Roberto Gerhard (1896-1970).



Hablaba hace un momento de la importancia que tienen, para bien calibrar el pulso musical de un país, el peso y la categoría de sus creadores. Desde luego. Pero también su número; y el de los nuevos títulos que –por supuesto que con un nivel mínimo de aceptabilidad– se les estrenen. Me parece que el recuento cronológico que ofrezco a conti-

nuación e insisto en que sin ningún ánimo de exhaustividad, es lo suficientemente expresivo. Pero es el lector quien tiene que juzgarlo.

Abre la lista, en enero, el estreno absoluto que, como cada año, presentó el Festival de Canarias; en esta edición, por desgracia, con carácter póstumo. Correspondió a la obra para tres orquestas *Clamores y alegorías,* de Enrique X. Macías, fallecido el 4 de noviembre anterior. También en enero pudieron contabilizarse en el Ateneo de Madrid estrenos de dúos y tríos de Agustín Bertomeu, José Luis Mata, Miguel Grandes, Blas Sancho, Valentín Ruiz, Agustín González Acilu, Gabriel Fernández Alvez y Manuel Lillo. Asimismo en enero, la Sinfónica de RTVE ofreció primicia de José Luis Greco en el Monumental: *Soy Superman.* Y aunque fuera de España, la Filarmónica de Dresde estrenó allí la obra de Cristóbal Halffter *Memento a Dresde,* fruto de un encargo de la agrupación alemana.

Ya en febrero, se presentaron, en el Auditorio de Galicia, *Saturnal,* de Manuel Balboa, y en el Nacional el *Cuarteto de cuerda número 3,* de González Acilu, y sendas obras guitarrísticas –encargadas y tocadas por Gabriel Estarellas– de Carlos Linares, Gallardo, Fernández, Flores Chaviano, Cardoso y Torrent. En el mismo mes, esta vez en la Fundación Juan March, hubo otros dos estrenos absolutos: el de la nueva versión para flauta dulce y clave del *Aria antigua* de Joaquín Rodrigo y el de las *Variaciones en la menor* de Pedro Sáenz, compositor argentino afincado y muerto en Madrid. La Sinfónica de RTVE, por su parte, estrenó la *Celebración for Robbine,* de Enrique Llácer.

Marzo arranca con el estreno, en la serie de la ONE, de *Cuando llegue la noche,* de Balboa, para continuar en el conservatorio de la capital con el de *Líneas paralelas,* para saxofón, de Jesús Villa Rojo y seguir en la Academia de Bellas Artes con el del cuarteto de cuerda *Madrigal sin remedio,* de Pablo Riviere, y en el Centro Cultural de la Villa, con el de *Arcano ritual,* para percusión, de Enrique Igoa. No deben tampoco dejar de citarse dentro de este mismo mes de marzo, por más que tuvieran lugar en el festival *Ars Musica* de Bruselas, los estrenos mundiales de Luis de Pablo, Ramón Lazkano o David del Puerto.

Concurren en el mes de abril los dos estrenos encargados y preparados para la XXXV Semana de Música Religiosa de Cuenca: *Cántico de Daniel,* para tenor, coro y orquesta, de Manuel Seco de Arpe, y *Turbas collage para orquesta,* de Cristóbal Halffter. Y figura también en él, éste en el Círculo de Bellas Artes, el de *Sílice,* de Enrique Blanco, para flauta y grupo instrumental.

El día 2 del sucesivo mayo, y como viene siendo tradicional, los conjuntos de la Comunidad estrenaron en el Auditorio madrileño la obra que se encarga al efecto cada año. En esta ocasión, *Las lamentaciones de Quevedo,* de Seco de Arpe. El mes se cerró con dos convocatorias estre-

nistas absolutamente diversas. En la Academia de Bellas Artes, los académicos García Abril, Halffter, Bernaola, de Pablo y Marco estrenaron respectivas obras en sesión que celebraba los doscientos cincuenta años de vida de la institución. En el Auditorio, lo hacían estos alumnos de la cátedra que dirigen Antón García Abril y Zulema de la Cruz en el Conservatorio: Alicia Díaz, Juan Carlos Domínguez, Gemma Romero, Daniel Roca, Pilar Jurado y José María Sánchez-Verdú.

Paralelo estreno múltiple abre la nómina de junio, asimismo en el Auditorio madrileño. Corresponde ahora a estos alumnos de José Luis de Delás en la Universidad de Alcalá: Alberto Hortigüela, Juan Carlos Duque, Juan Carlos Torres, Pilar Ossorio, Jesús Nava, Angel Javier Liz y Sergio Blandorny. También en junio, y dentro del ciclo *Música de Primavera,* estrenaron en El Escorial páginas para saxo y electroacústica, Consuelo Díez, Juan Manuel Alonso, Juan Manuel Cortés, Manuel Ariza, Francisco Villarrubia y Eduardo Armenteros.

Entrar en el trimestre veraniego de julio, agosto y septiembre, es hacerlo en la época caliente de los principales festivales de música del país. En los cuales –y a diferencia de lo que ocurría en sus respectivas primeras etapas– no son forasteros ya los estrenos de nuestros músicos. Los ejemplos que se ofrecen a continuación ratificarán el aserto. Ya las Jornadas de Informática y Electroacústica celebradas en el Centro Reina Sofía en los primeros días de julio vieron nada menos que quince estrenos mundiales. Por su lado, los Festivales Internacionales de Granada y Segovia fueron testigos de sendos otros, de Hidalgo y Castillo el primero, y de José Luis Turina el segundo, un dúo para la inhabitual combinación de dulzaina y oboe, este último. Ya en agosto, el también Festival Internacional de Santander ofreció como primicias mundiales un *Concierto para flauta y orquesta,* de Agustín Bertomeu; *Peñas Arriba (adagio para gran orquesta),* de Claudio Prieto; el *frío en homenaje a Roberto Gerhard,* de Juan José Mier; el *Cuarteto número 4 (Los desastres de la guerra),* de Tomás Marco, y un nuevo *Álbum de Collien,* éste para guitarra y recitadora, con ejemplos de hasta veintinueve compositores españoles y portugueses. La decana de todas nuestras citas festivaleras, la Quincena Donostiarra, ofreció a su vez otros cuatro estrenos mundiales: el *Concierto para clave y sexteto orquestal,* de Francisco Escudero; el ballet burlesco *Akelarre II,* de Pascual Aldave; *SNGTD,* para órgano, de Mikel Mate, y una nueva página coral de Javier Bello Portu. En septiembre, y en el Festival Internacional de Alicante, cita capital de lo contemporáneo, estrenaron con carácter absoluto –sólo cabe la mera relación nominal– estos compositores, citados por orden cronológico de programación: Miguel Alonso, Diana Pérez Custodio, Eduardo Armenteros, María Rosa Cervera, Javier Pioz, José María Sánchez-Verdú, Francisco López, Carlos Cruz de Castro, Emilio Calandín, Jesús Torres, Juan de

Dios García Aguilera, Zulema de la Cruz, Guillermo Lauzurika y José Luis de Delás. Por fin, y en la gozosa recuperación del teatro del Círculo de Bellas Artes madrileño, se estrenó el espectáculo musical de José Luis Turina *La raya en el agua.*

En cuanto al cuarto y último trimestre, ya fuera prácticamente de la cobertura de este artículo, no faltaron, ni mucho menos, las obras que se ofrecieron en primicia mundial. Queden no obstante, como ejemplo representativo las obras incluidas por la Sinfónica de RTVE: los *Cinco grabados para orquesta,* de Alejandro Civilotti, Premio Reina Sofía de 1995 y la de *Relámpagos,* de Luis de Pablo (7 y 8 de noviembre).



El año que termina queda también sin duda marcado, y asimismo positivamente en general, por el doble recuerdo rendido a Manuel de Falla, en el cincuentenario de su muerte, y Roberto Gerhard, en el primer centenario de su nacimiento. Ambas rememoraciones obligadas, por supuesto, pero aún más necesaria si cabe la dedicada a Gerhard, por cuanto ha posibilitado el acercamiento directo al público, siquiera de modo parcial y por lo tanto incompleto, de una producción que le era enteramente desconocida. Y no ya en parte, sino en forma bastante completa, por vía del CD, en cuanto que la efeméride ha propiciado, incluso por artistas nuestros, la grabación de la práctica totalidad de la obra capital del músico catalán.

A Manuel de Falla (Cádiz, 1876-Alta Gracia, Argentina, 1946) y a Roberto Gerhard (Valls, Tarragona, 1896-Cambridge, Inglaterra, 1970), pocos elementos y características de índole estética pueden encontrárseles en común. Ni siquiera la respectiva visión nacionalista del lenguaje musical por la que cada uno transitó en períodos determinados de su trayectoria creadora, tenía mucho que ver con la del otro. Con todo, hay coincidencias curiosas en sus peripecias vitales y aun en las artísticas. Ambos hubieron de regresar en 1914 a España –Falla desde París y Gerhard desde Munich– por el estallido de la Primera Guerra Mundial. Y ambos abandonaron de nuevo su país, los dos por incompatibilidades insalvables con el régimen franquista –por más que de naturaleza diversa–, en cuanto ese régimen se asentó con su victoria de 1939 sobre el republicano. Por otra parte, los dos experimentaron cambios de dirección bastante súbitos y radicales en algún momento de sus carreras –dos en el caso de Gerhard–. No se trata, en el gaditano, de la superación de aquel «Premanuel de Antefalla» de Gerardo Diego, de quien, por cierto, también se cumplió el primer centenario en este 1996, sino del salto entre *El amor brujo* y *El sombrero de tres picos* –con todo y ser estas obras absolutamente maestras ya– y la *Fantasía baética, El retablo de Maese*

*Pedro* o el *Concerto* que les siguieron. Pero ese tránsito es bien conocido, como lo es la obra toda de Don Manuel. Lo es mucho menos cuanto se refiere a los cambios de dirección dentro del pensamiento de Roberto Gerhard, y aun a su producción misma. Y ello aunque Gerhard es un compositor nuestro y muy nuestro, como recalcó su íntimo amigo David Drew: «Gerhard amaba Inglaterra y muy al final de su vida se hizo ciudadano británico, lo cual creo que fue por razones sentimentales, ya que le gustaba el idioma y quería al país. Pero no era un compositor inglés en absoluto. Era sobre todo europeo, sí, pero en el fondo de su corazón era realmente un compositor español». El periplo creador de Gerhard comenzó con el ciclo de canciones *L'infantament meravellòs de Shahazada,* terminado en 1917, y se extendió hasta el año mismo de su muerte, 1970, en el que dejó inacabada la que habría de ser su *Quinta sinfonía.*

Pero hablaba un poco más arriba de dos cambios de dirección en su estética. El primero, del todo consecuente con su decisión de 1923 de acudir a Viena a estudiar con Arnold Schoenberg –con el que permanecería hasta 1928–, es el que desde aquel *L'infantament* y del *Trío con piano* primerizos, le llevaría a componer el *Quinteto de viento* y las *14 cançons populars catalanes,* introductor en España, el primero, del dodecafonismo. De vuelta en España, el decenio 1929-39 lo reparte entre un silencio absoluto de casi cuatro años y una breve producción de tanteo clausurada por la página orquestal *Albada, interludi i dansa.* Es ya en el exilio, iniciado precisamente en 1939, cuando se produce su segundo y definitivo –y glorioso– cambio de orientación estética. Coincide, prácticamente, con la entrada de los años cincuenta, y sucede a una etapa de clara tendencia nacionalista en la que produce los ballets *Don Quijote, Alegrías* y *Pandora,* la sinfonía *Homenaje a Pedrell* y su única ópera, *La dueña.* Luego, la magna, personal y moderna obra sinfónica y de cámara que le instalará para siempre en la mejor historia musical de nuestro siglo: las cuatro «Sinfonías» –en especial la cuarta, *Nueva York*–, el *Concierto para orquesta, Epithalamion* y *La peste,* en el primer género; el *Noneto,* el *Concierto para ocho, Hymnody* y los tres títulos astrológicos, *Geminis, Libra* y *Leo,* en el segundo.

Pues bien, como antes escribía, 1996 ha dedicado en nuestro país –y no sólo en él– buena parte de su actividad a recordar a ambos músicos, Falla y Gerhard, en sus respectivos aniversarios. Todos los festivales, estatales y autonómicos, que engalanan la geografía española –en cabeza los de Granada, celebrado bajo el título de *Las músicas de Manuel de Falla,* y el de La Coruña–; todos los ciclos y las series habituales de nuestras orquestas, públicas y privadas; la gran mayoría de los conjuntos estables no orquestales; numerosas instituciones y entidades en convocatorias específicas, como las organizadas por la O.S. y C. de RTVE

y la Fundación Juan March, al alimón, las universidades, la SGAE, Ibermúsica, la Residencia de Estudiantes o la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, por poner un breve número de ejemplos; las publicaciones periódicas del país, más o menos directamente relacionadas con la música, etc. En todo ello han tenido amplio y repetido reflejo las conmemoraciones a que aludo; y también en no escasas producciones discográficas, cuya mera relación se hace imposible. Queden como muestra de todas ellas las que el sello Auvidis dedica al músico de Valls, con Víctor Pablo Pérez y la Orquesta Sinfónica de Tenerife como excelentes intérpretes del grueso de la interesantísima propuesta.

**Leopoldo Hontañón**

# El teatro español: estado de la cuestión

«El teatro está vivo». Es una frase que se repite desde hace siglos (seguramente ya la pronunciaba Aristófanes) y cobra acento de acto de fe cuando la crisis parece amenazarlo. Sin embargo, en este siglo ha sufrido los embates más serios de su larga historia. El cine primero y todos los demás medios, con la televisión a la cabeza, le han quitado su antiguo carácter de espectáculo masivo.

Vencido por las técnicas audiovisuales, digitales, informáticas, virtuales, el teatro puede reivindicar su gran virtud artesanal, el trabajo de la voz, el gesto, y todas las palabras: la presencia carnal, concreta del actor (que no excluye la invención) que está allí, a unos pasos del público. Se cumple así uno de los pocos ritos comunitarios que le restan al hombre moderno; una comunión de arte y pensamiento, muy distinta a la que rodea al circo del deporte.

Es curioso observar en qué forma renace ese rito, pese a su modesta impronta artesanal, que puede fascinar a nuevos públicos, incluso muy jóvenes, con una mezcla de fantasía y proximidad. Estos fenómenos positivos de supervivencia –y a veces de renovación– no excluyen una depresión profunda, que pone en estado agónico formas de subsistencia que ya no funcionan.

Esta alternancia entre el desfallecimiento y la esperanza no es exclusiva del estado de las cosas en Madrid y el resto de España. Italia (recuérdense las luchas de Vittorio Gassman por el espacio público) o Inglaterra y Francia, conocen avatares similares, paliados por una administración pública más funcional.

La debilidad económica del teatro y su alejamiento de las grandes audiencias –un fenómeno complejo con raíces sociales y de creación– propone la inversión pública y la propia gestión estatal de las artes escénicas.

Tanto el teatro público –financiado y gestionado directamente por el Estado– como la organización privada formada por los propios artistas con ayuda de subvenciones, son las formas existentes que protagonizan la mayoría de los espectáculos de teatro y ballet. Sin contar las tradicionales empresas –compañías y propietarios de salas– que subsisten en los cauces más comerciales.

La discusión sobre estas áreas de actividad –la pública y la privada– va a agudizarse, previsiblemente, en los tiempos que corren, cuando las esferas de decisión oficiales asumen las tesis liberales. Éstas preconizan que la acción del Estado se limita a mantener su presencia en el campo artístico no atendido por el mercado y que no compita con éste.

Este campo, al menos en teoría, debería atender a la difusión del teatro clásico más relevante, al estímulo de nuevos autores y experiencias escénicas innovadoras, así como a la creación de espacios donde se estudien y presenten obras y alencos extranjeros que aporten un intercambio artístico fértil y dinamizador.

El espacio público ha crecido considerablemente en los últimos quince años, hasta convertirse el Estado en el «empresario» principal, como promotor de espectáculos o gestor de locales que administra. Frente a este espacio, vegeta un teatro de empresa que siente como una competencia destructiva un teatro de «calidad» frente a sus fórmulas tradicionales, cada vez más reducidas, apoyadas en figuras conocidas, de supuesto arrastre popular.

Este espacio está vedado a los grupos que podrían identificarse como continuadores del teatro independiente de los años sesenta y setenta, organizados como gestores de producción propia, a veces como cooperativas que sostienen con dificultad pequeñas salas donde pueden exponer sus experiencias. La escasa difusión (buscan un público nuevo, el espectador tradicional casi ha desaparecido) y la dificultad de hallar espacios en la cartelera, traban su desarrollo, a veces traspuesto a la movilidad de las giras.

Frente al cierre de muchas salas, algunas de rancia prosapia, que sus viejos empresarios iban abandonando, el sector público, en el ámbito nacional, ha crecido notablemente al rehabilitarse más de cincuenta edificios históricos sometidos a un proceso de restauración, y que han integrado una Red de Teatros Públicos. Los mismos están gestionados por las administraciones municipales y autonómicas. La mayoría se abre a la programación ajena (pública o privada) y a veces han probado la coproducción. Es un circuito importante que lleva espectáculos teatrales a un ámbito territorial extenso. Además, asegura la exhibición en muchos lugares donde las empresas privadas se limitaban a fiestas locales, a una programación de verano o se dedicaban a utilizar sus instalaciones para exhibir cine.

Pero además de salas, el Estado, es decir, la administración pública sostiene una serie de centros de producción, exhibición y programación, los llamados centros dramáticos nacionales. El primero fue el Centro Nacional, creado en 1978, cuando era Ministro de Cultura Pío Cabanillas y que dirigió Adolfo Marsillach. Por su parte, el Ayuntamiento de Madrid se hizo cargo del Teatro Español.

A partir de 1983, el Ministerio de Cultura diseña un conjunto de centros, además del ya citado CDN: la Compañía de Teatro Clásico y el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, lamentablemente desaparecido hace poco tiempo. También dependen, del Ministerio de Cultura, el Teatro Lírico Nacional La Zarzuela, la Compañía Nacional de Danza, el Ballet Nacional y los ya citados más arriba.

Por su parte, el Ayuntamiento de Madrid mantiene su producción en el teatro Español y programa el Centro Cultural de la Villa (con dos salas), el Centro Cultural Galileo y el Teatro Madrid, ahora convertido en espacio privado.

La Comunidad de Madrid programa desde 1986 el restaurado (a su cargo) Teatro Albéniz, dedicado a espectáculos líricos, coreográficos o dramáticos. Sostiene también el Festival de Otoño, que convoca a prestigiosos elencos extranjeros y españoles, pero que últimamente se vio algo restringido, seguramente por razones de presupuesto. Desde principios de 1995 auspicia una forma nueva: el teatro semipúblico, en régimen de fundación privada, como el Teatro de la Abadía, que dirige José Luis Gómez. El proyecto es similar al del ya veterano Teatre Llure de Barcelona, fundado en 1976.

A propósito de Cataluña, la Generalitat ha creado el Centre Dramátic, ha contratado a José María Flotats en el Poliorama y construyó el Teatre Nacional de Catalunya. En las demás comunidades, con mayor o menor efectividad, se han proyectado centros similares.

A menudo se han querido comparar –y contrastar– los esquemas ensayados y aplicados en España. Esta comparación no es demasiado útil por varias razones. Ante todo, porque los teatros públicos del Reino Unido y Francia, los más desarrollados, tienen muchos años de rodaje y presupuestos enormemente superiores. En París, además de la secular *Comédie,* hay otros tres teatros nacionales (Odéon, Chaillot, Colline) y dos municipales, Chatelet y Théatre de la Ville. Además funcionan cinco que comparten el Estado y el municipio, sin contar 19 que radican en la periferia.

Francia ha desarrollado desde hace unos cincuenta años un entramado de más de cuarenta centros dramáticos diseminados por todo el país dependientes de la administración central (mayoritaria aún) y de las regionales. Importa señalar que esta actividad pública se mantiene sin alteraciones desde el principio y que no está afectada por los cambios de signo político, al menos en la esencial autonomía e independencia artística de sus creadores.

La independencia de los directores en el ámbito artístico y de los administradores en la gestión de los teatros, parece esencial y, ésta sí, digna de seguir en el ámbito local. El ejemplo se extiende a la forma en que se han creado allá las infraestructuras necesarias para que los centros

de cada comunidad puedan asegurar en forma permanente la producción artística y la libertad de creación, no sólo en la práctica escénica sino en el mantenimiento de núcleos de investigación y formación.

Constatado el descenso creciente de locales y empresas privadas en la cartelera madrileña y su antigua proyección al resto del país, debe anotarse que existen dentro de esta esfera numerosos conjuntos o empresas que no entran en aquella red a veces identificada como «comercial». Estos grupos, que descienden del teatro independiente de los años sesenta, administran y producen sus espectáculos en una forma que se separa tanto del criterio tradicional como de las modalidades cooperativas, que subsisten como aventura casi romántica. El sector, sin duda el más dinámico, adopta cada vez con mayor decisión unos criterios empresariales modernos.

La diferencia con los empresarios tradicionales es que sus miembros (generalmente actores, directores de escena e incluso escenógrafos y autores), buscan la eficacia empresarial como medio para sostener sus criterios creativos y no como fin exclusivo de lucro. En cuanto a la posibilidad de obtener subvenciones u otros planes de ayuda (algo que podría difuminar la frontera entre público y privado) no altera su carácter de empresa, que asume con sus propios recursos económicos, con el valor agregado de su nombre artístico.

Durante mucho tiempo, la actividad teatral se rigió por una desigual relación contractual; por un lado los empresarios dueños de locales, que programaban sus salas mediante las propuestas de productores o empresarios que elegían las obras y contrataban a los artistas encargados de ponerlas en escena. La relación, en alquiler o porcentaje, dependía de las leyes de la oferta y la demanda. En general, el empresario de sala trataba de asegurar su ingreso, sin compartir el riesgo de la producción. Esta relación era evidentemente desigual y marcó su decadencia.

Ante esta situación, muchos artistas profesionales, actores y directores, asumieron la formación de empresas basadas sobre todo en el capital de su propia labor y apoyadas eventualmente en el régimen de subvenciones. No dejan por eso de hallar dificultades para obtener espacios libres, aunque a veces encuentran la oportunidad de introducir sus obras en los huecos que deja la programación de los teatros públicos.

El panorama de este sector que parece más exitoso es el de Barcelona, donde a los espacios públicos se añade la rehabilitación de las salas privadas existentes y la apertura de otras nuevas. Ha aumentado el número de espectadores e incluso muchos espectáculos viajan a Madrid y otros lugares. La producción ha crecido y no sólo se trata de los espectáculos de compañías independientes de ya largo prestigio, como La Fura dels Baus, Els Joglars, Comediants, Lliure o Dagoll Dagom, sino de producciones comerciales más consolidadas.

La situación de las salas alternativas madrileñas –Alfil, Triángulo, Teatro Estudio, La Cuarta Pared, El Canto de la Cabra, El Montacargas, por ejemplo– es interesante. Allí aparece el sector más numeroso: las compañías y colectivos independientes. Es curioso rastrear sus antecedentes, comenzando en los años treinta con la mítica compañía que animó García Lorca, *La Barraca.* Los teatros de ensayo y los grupos universitarios de la época de la dictadura, integrarán el teatro independiente. Este sector, a partir de los años setenta, originará una renovación profunda de las formas de gestión y contenidos, que influirá en el teatro público y las experiencias más innovadoras de los grupos privados. Fue también origen de un relevo generacional.

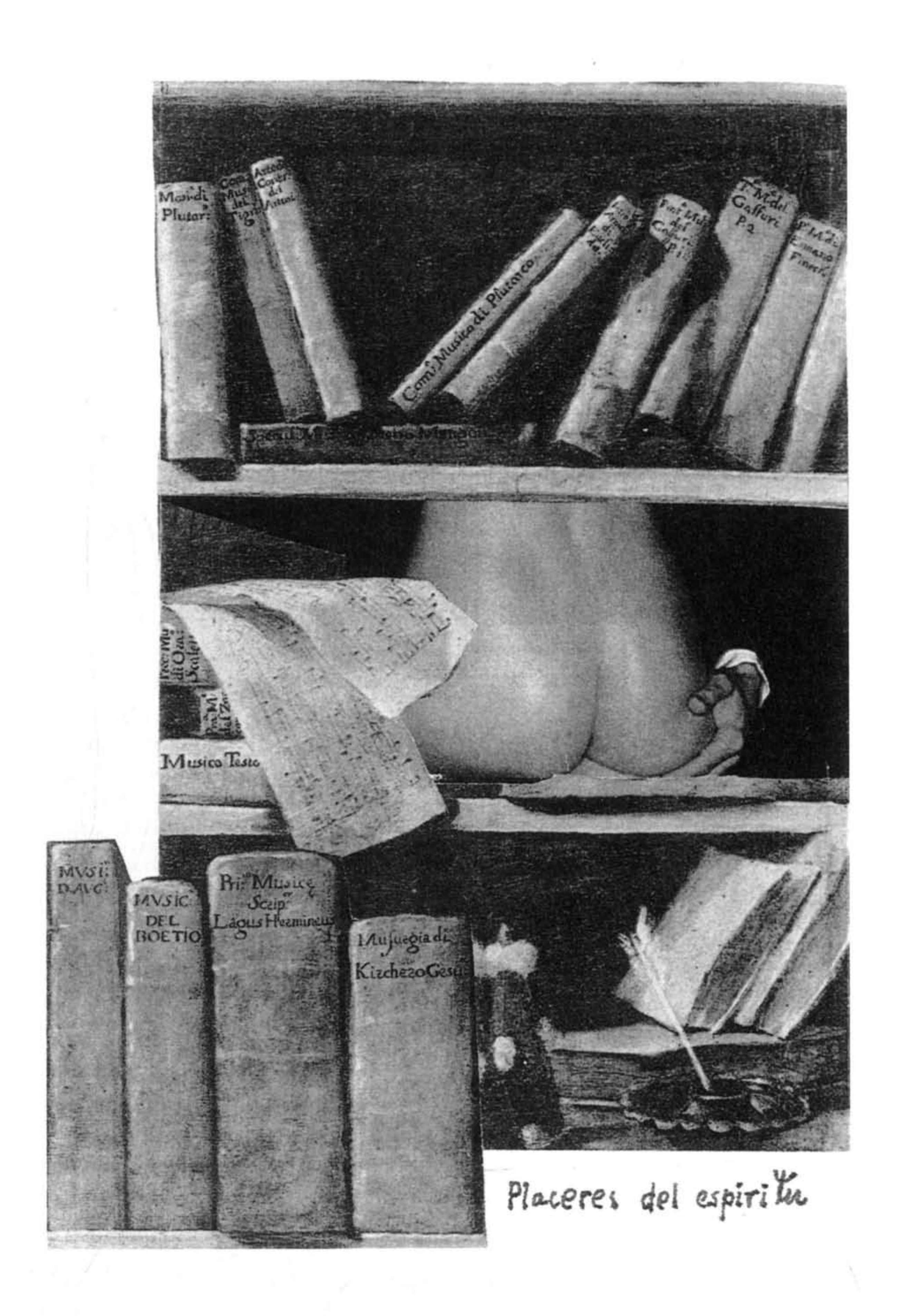
No me cabe duda sobre otra asignatura pendiente: la bestia negra del teatro español es una caduca ley de salas que encorseta y restringe todo crecimiento fuera de las áreas permitidas o deseadas (nunca esas restricciones fueron inocentes). Invocando la seguridad se exige a cualquier sala –sea ésta del aforo que fuere– dos servicios, una cantidad de salidas de emergencia, etc.

La seguridad es algo respetable, pero ¿por qué no se exigen las mismas medidas para una multitud de personas hacinadas en un *pub* o en un restaurante? Pareciera que el teatro, a ojos del Estado, estuviera lleno de pirómanos. Las sugerencias para que las exigencias de seguridad se ajusten al aforo nunca tuvieron respuesta. No cabe duda de que esta remodelación tampoco interesa a los grupos empresariales privados. No en vano las pocas salas alternativas viven bajo una auténtica espada de Damocles.

De cualquier modo el miedo a la libertad no podrá acabar con el teatro, que está siempre a punto de convertirse en un exquisito cadáver, pero como exponente de una conciencia colectiva, renace una y otra vez, pese a quien pese.

**Roma Mahieu**

# BIBLIOTECA




*Collage* de **Enrique Molina (1996)**

# De política hispanoamericana

## 1

El propósito de este libro*, primero de una serie de cinco sobre el tema de la reforma constitucional, es debatir el ideario neoconservador y las consecuencias de la aplicación de las tesis económicas neoliberales. El libro no tiene desperdicio por tres razones. La primera, por la personalidad del autor, un expresidente argentino; la segunda, por el proyecto político (Unión Cívica Radical) que representa; y la tercera por ahondar una vez más en el debate sobre las consecuencias que a largo plazo pueden tener las políticas actuales de apertura comercial, desregulación, ajuste en el gasto, flexibilización laboral e impulso privatizador. Así, el libro puede ser leído por un estudioso interesado en atender la evolución del pensamiento político argentino, por un votante radical a modo de compendio de los nuevos planteamientos de su partido, o por un interesado en saber cuáles son las posibles alternativas a la ola neoliberal.

El hilo central que anima el pensamiento del autor es la defensa del Estado del Bienestar actualizado, lo que él mismo llama el «Estado legítimo», entendido como la plena complementación entre libertad e igualdad. Este concepto permite, según las propias palabras del expresidente, «comprender la urgencia de construir el consenso que permita resguardar los poderes democráticos, amenazados por la construcción del poder económico, la dispersión de los sectores políticos y el debilitamiento de las fuerzas del trabajo».

El libro comienza con el análisis del «Estado legítimo» y a partir de ahí se desgranan temas como el de la justicia, los compromisos sociales, el consenso entre las élites, la educación, la opinión pública, el disenso institucionalizado, los derechos humanos y el respeto por el pluralismo político. Posteriormente, describe el proyecto constitucional del Consejo para la consolidación de la democracia, el acuerdo entre el radicalismo y el justicialismo, y se detiene en el análisis del Pacto de Olivos y su debate en la Convención Constituyente, sobre el que aporta reflexiones y hechos hasta ahora poco conocidos.

El texto termina con una reflexión global y unas propuestas concretas políticas. Según Alfonsín, hay que seguir trabajando para encauzar una transformación profunda que establezca unas bases para una nueva convivencia entre los argentinos. Este esfuerzo debería plasmarse más tarde o más temprano en una reforma de la Constitución Nacional. Para atenuar el

* Democracia y consenso. A propósito de la reforma constitucional. *Raúl Alfonsín. Tiempo de Ideas-Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1996 (477 págs.).*

sistema hiperpresidencialista existente habría que vigorizar la división de poderes, fomentar la descentralización y potenciar la acción de los partidos políticos. Por ello, y como elementos más importantes, sería necesario fortalecer el papel del Congreso en la vida política, alcanzar una justicia más transparente, vigorizar el régimen federal, potenciar la autonomía municipal, ampliar el papel del defensor del pueblo, garantizar a los partidos políticos espacios equitativos en los medios de comunicación, favorecer la existencia de un Estado multicultural y pluriétnico, y extender a toda la población la gratuidad de la educación.

En un momento como el actual, en que Domingo Cavallo (símbolo del neoliberalismo más extremo) ha sido destituido como ministro de economía, y en el que el desempleo ha venido creciendo en Argentina durante los últimos años, el texto de Alfonsín cobra mayor vigencia y sus ideas más protagonismo. En definitiva, se trata de una propuesta dirigida no sólo a los radicales argentinos, sino al conjunto de los ciudadanos –y por supuesto a los políticos– que se precien de serlo.

**2**

Desde 1990 México ha reclamado sistemáticamente la atención de la prensa internacional: a los inversores les desquiciaban o encandilaba según el momento las noticias procedentes de aquel país; a los analistas les desbarataban sus sesudas previsiones; y a algunos trasnochados supervivientes sesentayochistas les hacían recordar que quizás no todo estaba perdido. A finales de 1993, parecía que México se había incorporado plenamente al club de los países desarrollados. Sin embargo, de la noche de fin de año de 1993 a la mañana del primero de enero de 1994 todo comenzó a cambiar. El levantamiento de Chiapas, los asesinatos de importantes líderes políticos, la denuncia de grandes tramas de corrupción y el colapso de la economía a partir del 20 de diciembre de 1994, derrumbaron la buena imagen de México.

Andrés Oppenheimer*, periodista de origen argentino y radicado desde hace años en EEUU, conocido por haber recibido el premio Pulitzer en 1987 por la cobertura que realizó del escándalo Irán-Contras, y el premio Ortega y Gasset por sus crónicas desde Cuba, nos brinda ahora un libro basado en entrevistas exclusivas con los actores principales mexicanos de los últimos años, en el que se nos revelan las intrigas palaciegas ocurridas. El libro está bien escrito y engancha desde la primera página, aunque a veces el autor tiende a sobrevaluar su protagonismo y se echen en falta algunas

* México: en la frontera del caos. La crisis de los noventa y la esperanza del nuevo milenio. *Andrés Oppenheimer. Javier Vergara Editor S.A., México, 1996 (368 págs.).*

entrevistas como la de Manuel Camacho, Samuel Ruiz o Cuautémoc Cárdenas.

La tesis central de Oppenheimer no es novedosa, pero ha generado una fuerte polémica. En síntesis, viene a decir que la crisis actual de México no se debe a causas económicas sino políticas, por lo que mientras no se establezca una profunda transformación en el sistema político no se saldrá de la espiral de los problemas sociales y económicos. El autor afirma que hay que desterrar la idea de que la ausencia del PRI signifique el caos (p. 97) y defiende que Ernesto Zedillo está impulsando los cambios políticos para adecuar las instituciones a los nuevos tiempos, modernizar la justicia y erradicar la corrupción. México está comenzando a transitar –según Oppenheimer– del país de las máscaras, la mentira y la ficción que Octavio Paz describiera en 1950 en *El laberinto de la soledad,* a otro moderno, transparente y plenamente democrático.

Desgraciadamente, la tesis central del libro no está siendo debatida, sino más bien algunas afirmaciones. Desde luego, algunas no tienen desperdicio. Sirvan de botón de muestra las siguientes. Las nuevas generaciones de políticos, aún habiendo sido educadas en EEUU, siguen siendo vástagos de los caciques de la tribu (p. 90). Las privatizaciones han favorecido a un reducido grupo cercano a Salinas. La ideología no es el centro de las discordias, sino las luchas entre distintos grupos de poder y sus clientelas (p. 323). El antinorteamericanismo es un mito, manejado por el gobierno con fines políticos (p. 11). La revolución mexicana fue una lucha caótica ganada por las fuerzas más conservadoras (p. 112). La sociedad mexicana es contradictoria (indígenas/españoles, revolucionarios/conservadores, bebedores/arrepentidos). Salinas reforzó el sistema oligárquico a través de mecanismos propios de la mafia (p. 118). México es un país de hombres, no de instituciones (p. 223). La devaluación del 20 de diciembre de 1994 hizo ganar millones a un reducido grupo de mexicanos (p. 233). En México prima la cultura del engaño (p. 279), de la simulación (p. 287).

Quizás haya que explicar que la polémica que el libro está suscitando no sea tanto por qué y cómo se dicen ciertos asuntos sino por quién lo dice. El problema ha saltado a la palestra cuando la ropa sucia ha comenzado a lavarse también fuera de casa y, en concreto, por un periodista argentino desde los EEUU. Que México funciona de forma clientelar se ha dicho muchas veces (Paz, Fuentes, Castañeda, Meyer, entre otros). El problema es que Oppenheimer ha puesto nombres y apellidos en un momento delicado en que México depende de su imagen internacional para atraer inversiones. Quizás este sea un ejemplo de que la transformación no tiene en México posibilidad de retorno y que en un mundo globalizado es bastante

complicado mantener separados los asuntos propios de la política externa de la interna. Parece obvio reconocer que en el nuevo escenario del TLC los sentimientos nacionalistas y las actitudes frente a lo externo están evolucionando tanto en EEUU como en México.

## 3

Carlos Tello*, consagrado escritor mexicano, nos brinda ahora su visión de los sucesos de Chiapas. El libro, excelentemente escrito, narra la historia de cómo fue surgiendo el movimiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. El primer capítulo comienza con la descripción de la rebelión durante los primeros días de enero de 1994 y posteriormente se desgranan algunas de las causas que la hicieron surgir: la emigración de los indios hacia la región de las Cañadas empujados por el crecimiento demográfico y la conversión de las haciendas cafetaleras chiapanecas en ganaderas. La selva se fue constituyendo así en una tierra de promisión, habitada por una sociedad multicultural con fuertes tensiones.

En el capítulo segundo se cuenta cómo fue naciendo paulatinamente la conciencia revolucionaria y cómo se fue estructurando el movimiento social y político en Chiapas: el inicio de la teología de la liberación (1971); el desalojo de más de 4.000 familias choles y tzeltales con motivo del Decreto de 6/III/1972 que repartió la tierra entre 66 familias lacandonas; la llegada a la zona de las Fuerzas de Liberación Nacional (1974); la realización del Primer Congreso Indígena de Chiapas (1974); la aparición de las fuerzas Unión del Pueblo (1975), Política Popular (1976) y Línea Proletaria (1978); el nuevo desalojo de cientos de familias tzeltales con motivo del Decreto de la Reserva Integral de la Biosfera de Montes Azules (1978); y la creación de la Unión de Uniones Ejidales y Grupos Campesinos Solidarios de Chiapas (1980) junto con la Organización Campesina Emiliano Zapata (1982).

En el capítulo tercero se narra la represión que se inició con el nombramiento de Absalón Castellanos como gobernador del estado de Chiapas (1983), la llegada de los nuevos grupos guerrilleros y la creación del EZLN (1983) y de cómo la población se fue dividiendo entre un bando pacifista (zonas controladas por las sectas protestantes y los jesuitas) y otro insurgente (bajo la influencia de los maristas y los dominicos). Paralelamente, se recuerdan los intentos que hiciera la Comisión Nacional para la Protección y Desarrollo de la Selva Lacandona en 1986-1987 (entre cuyos integrantes estaban Manuel Camacho y Carlos Salinas) para pacificar la región y de cómo la elección de Patrocinio González Garrido como goberna-

* Chiapas. La rebelión de las Cañadas. *Carlos Tello. Acento Editorial, Madrid, 1995 (253 págs.).*

dor del estado (1988) y de Carlos Salinas como presidente (1988) no ayudaron a contener el ambiente de violencia existente.

En el capítulo IV se narra la evolución del EZLN en la década de 1990 y de cómo se fue extendiendo sobre el resto de las organizaciones, incluida la Iglesia. Se recuerda que las noticias de los cambios en la URSS enfriaron los ánimos revolucionarios a comienzos de 1992, pero que posteriormente las discusiones sobre el TLC, la reforma del artículo 27 de la Constitución Mexicana (sobre los ejidos), la caída del precio del café, la crisis de la ganadería y la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento volvieron a encender la llama de la lucha por la liberación.

En el capítulo V se describe cómo se fue generalizando la violencia en la selva durante el año de 1993 a pesar de la militarización de la zona (el gobierno sistemáticamente negó la existencia de la guerrilla explicando que el ejército luchaba contra el narcotráfico) y el reparto de recursos a través del Programa Nacional de Solidaridad (Colosio y Salinas visitaron Ocosingo). Los finqueros sabían bien que algo importante se estaba cociendo y la prensa denunció repetidas veces la existencia del EZLN. El libro se cierra con la descripción de la vida de la guerrilla, sus estrategias y acciones militares en enero de 1994.

En suma, quien lea el libro comprenderá que a muy pocos del gobierno federal y menos del estado de Chiapas les debió de sorprender el levantamiento del EZLN en enero de 1994. ¿Por qué se decidió presentarlo públicamente como una sorpresa? ¿Fue utilizado como un mecanismo de presión por ciertos grupos que comenzaban a ser desplazados? Son preguntas que el libro no despeja, pues no se entra a analizar cómo y por qué se fueron tensando desde 1988 las relaciones entre los distintos grupos de poder a nivel federal. Seguramente si se planteara que el levantamiento de Chiapas fue viable debido a las resquebrajaduras existentes en el sistema político, en vez de interpretar que fue la causa de dichos desajustes, se comprendería mejor el alcance del movimiento. De todas formas, es un excelente libro que hay que leer.

## 4*

La región del Magdalena Medio en Colombia y, en concreto, la zona del Carare, se caracteriza por su violencia. Se han alcanzado cotas insospechadas tanto en el número de los asesinatos, como en las formas de crueldad desarrolladas. Durante los años setenta, las guerrillas FARC trataron de poner orden en aquellas regiones de Colombia que de forma espontánea habían crecido como resultado de

* Hijos de la violencia. Campesinos de Colombia sobreviven a «golpes» de paz. *Alejandro García. La Catarata (Madrid, 1996). 319 págs.*

la presión demográfica a la sombra del control del Estado. En un principio existió una relación de mutua correspondencia entre las guerrillas y los campesinos. Las primeras evitaban la extensión de las prácticas latifundistas a la vez que protegían a los campesinos de ataques externos, a cambio de que éstos colaboraban en su financiamiento. Sin embargo, estas relaciones de cordialidad se resquebrajaron con el tiempo. Las guerrillas, con necesidades económicas crecientes, fueron presionando abusivamente a unos campesinos empobrecidos, generándose en consecuencia el círculo vicioso de la violencia. Aquel que no pagara o estorbara a las guerrillas era eliminado. Por si fuera poco, a este escenario se le sumó en los años ochenta la presencia de los paramilitares, verdaderos ejércitos irregulares de represión, financiados y apoyados por grandes ganaderos y sobre todo por las mafias de la cocaína procedentes de Medellín con el beneplácito del ejército colombiano. Su misión era acabar con las guerrillas FARC en la región. El resultado práctico fue que guerrilleros y paramilitares, en vez de combatirse de frente, se dedicaron a extorsionar a los campesinos con la excusa de que apoyaban a uno u otro bando. La guerra la hacían las guerrillas y los paramilitares, pero los muertos los ponían los campesinos.

En este proceso, el corregimiento de la India de la región del Carare fue especialmente castigado (entre 1977 y 1987, hubo 500 asesinatos en una población de 7.000 personas). Sus habitantes, desesperados y atemorizados ante la escalada de violencia, se propusieron finalmente romper en mayo de 1987 con el círculo vicioso generado. Parlamentaron con las FARC y los paramilitares, y se negaron a incorporarse a ninguno de los bandos tal como se les exigía. Su lema era «morir antes que matar». Renunciaron a cualquier forma de enfrentamiento y desterraron las armas de la región. Nació así la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare, presidida por su líder natural, Josué Vargas.

El libro cuenta la historia de la Asociación y de cómo sus estrategias pacificadoras se fueron imponiendo sobre el ruido de las armas. El texto es importante por varias razones. Su forma de narración rompe con bastantes moldes prefijados del quehacer tradicional académico. Se nos narra una historia, y muy bien por cierto. Con ello, se superan elegantemente las tensiones clásicas entre antropología, historia, sociología, ciencia política y periodismo. Al mismo tiempo se permite que el lector pueda realizar diferentes lecturas. El que vaya buscando simplemente qué es lo que pasó se entera de los acontecimientos. El que esté interesado en una experiencia pacificadora conoce cuáles han sido los costos del proceso y sus resultados. Y el que esté preocupado por conceptualizaciones más teóricas, como las diferencias interculturales y las prácticas de la violencia, incorpora información de

primera mano para revisar los modelos explicativos existentes.

Se trata en suma de un libro fresco, lleno de vida, que puede ser leído por los campesinos del Carare, los académicos o por cualquier ciudadano interesado en conocer una experiencia diferente. Una historia que nos recuerda lo grande que puede ser lo pequeño. Esperemos que su lectura divulgue la experiencia de estos campesinos colombianos.

**Pedro Pérez Herrero**

# Revisión de la Guerra Civil*

Desafortunadamente, el cincuentenario del duelo más sangriento entre los españoles no ha dado lugar a la síntesis requerida por la magnitud del acontecimiento y su trascendencia en la historia nacional e internacional. Tampoco cabe afirmar que se entrojase la cosecha de monografías y trabajos menores que el desarrollo adquirido por los estudios acerca de la Edad Contemporánea en nuestro país experimentaron en los dos decenios precedentes hacía legítimamente esperar. Desde luego, fueron muchas las aportaciones de este tipo; pero nunca satisficieron las esperanzas que, en cantidad y calidad, se albergaron en los años inmediatos a la «celebración» del medio siglo de la contienda en los medios más sensibles de la sociedad hispana, sobre todo en las capas que guardaban un recuerdo estremecido del drama. Como es obvio, ello no significa en manera alguna hacer injusticia ni sepultar en el olvido las numerosas aportaciones que en todos los terrenos de aquel aleccionador pasado se hicieron desde las principales tribunas académicas y editoriales. En particular, merecen destacarse las debidas a algunos de los miembros de las generaciones historiográficas más jóvenes que, con sus trabajos, ensancharon la comprensión del conflicto y, personalmente, cimentaron un prestigio científico acrecentado, en ciertos casos, después.

Ningún maleficio pesaba, naturalmente, sobre la reconstrucción de los jalones fundamentales de la contienda así como de su etiología y efectos. Aunque otros pueblos con niveles historiográficos superiores a los españoles no han logrado aún llevar a buen puerto un empeño semejante sobre episodios capitales de su reciente contemporaneidad –recuérdese, por vía de ilustración, lo lejos que aún andan los franceses de poseer una imagen veraz e inteligible de la «Liberación» o de lo que acaece en Alema-

* La Guerra de España 1936-1939 *E. Malekafis, ed., Madrid, Taurus, 1996, 679 pp.*

nia respecto al nacimiento y evolución del nazismo–, las circunstancias de la época y la roturación llevada a cabo en las décadas anteriores de los terrenos y temas que convergían en la fractura nacional de los años 30, semejaban propiciar una coyuntura muy favorable para acometer, con garantías de solvencia, una tarea sin duda difícil pero exigida por toda la comunidad española para afirmar las bases de su nueva y feliz convivencia democrática. En efecto, esta nueva situación favorecía, por la adultez que implicaba del espíritu cívico y de la tolerancia ideológica, la creación de un clima adecuado para que, *sine ira et cum studio,* los estudiosos se sumergiesen, absorbente y desapasionadamente, con voluntad y esfuerzo de entender y, sobre todo, de explicar todas las posiciones en la apasionante labor de poner en circulación la historia de la guerra civil de 1936 que desde todos los rincones de España se demandaba, sin que se reemplazase una leyenda por otra o una manipulación por la de signo opuesto.

Sin embargo, no sucedió así, al menos como tónica general. Una mínima autocrítica del gremio de los contemporaneístas –ejercicio siempre saludable– no puede por menos de conducir a un juicio negativo del talante con que una buena parte de los historiadores y ensayistas que afrontaron el reto lo hicieran desprovistos de apriorismos y unilateralidades. Incluso figuras relevantes participaron de esta atmósfera viciada.

El libro dirigido y compilado por Eduard Malefakis –reproducción de los artículos aparecidos en *El País* con motivo de los 50 años del inicio del conflicto– participa de todos estos caracteres. Muy desigual, refleja meridianamente los límites de la «celebración» a que acabamos de aludir. Así, por ejemplo, diversas facetas no se ven enriquecidas con estudios que superen a los ya conocidos. Empero, y por fortuna, una capital –la del número de víctimas y, singularmente, la cifra de los asesinatos a causa de la represión en una y otra zona–, tal vez la cuestión que más progresos ha alcanzado como consecuencia de los libros y artículos alumbrados en torno a los cincuenta años de la contienda, conoce mejor suerte en las páginas glosadas. En las investigaciones, metodología y guarismos se han afinado en comparación con los conocidos antes de que se cumpliese el medio siglo de la tragedia. En casi todas las regiones, el balance realizado puede estimarse como muy cercano a lo definitivo en punto a cifras; bien que, con todo, existan algunas provincias como la sevillana –«Sevilla la roja» al tiempo que símbolo y encarnación por antonomasia de la oligarquía señoritil y latifundista– en la que el *approche* se encuentra aún lejos de ofrecer, cuantitativa y cualitativamente, un cuadro satisfactorio. Transitado con preferencia por la polémica, dada su extremada importancia y lo per-

durable de sus secuelas, este campo de la investigación ha probado, no obstante, con sus indiscutibles logros, los avances de que es capaz la historiografía hispana cuando está en posesión de una buena herramienta utilizada sagaz y tenazmente, con resultados a los que ni siquiera la parcialidad ideológica o el espíritu de controversia han conseguido lastrar.

Historiadores pertenecientes a las promociones más flamantes, penetrados de la trascendencia del capítulo que marca la piedra miliar del pasado reciente del pueblo español e imantados por los diversos factores y protagonistas de él, entenderán fácilmente el mensaje desprendido por la abortada conmemoración de 1986 y encaminarán sus afanes a no faltar nuevamente al compromiso que, individual y colectivamente, tienen contraído con su sociedad.

**José Manuel Cuenca Toribio**

# Retrato de una «modelna» total

Una de las voces nuevas más interesantes de la reciente narrativa española es la de Gabriela Bustelo, cuya primera novela, *Veo Veo**, tiene un inconfundible aire rupturista. No se trata de una propuesta experimental ni de vanguardia, sino de un modo de hacer literatura que, ajeno a modelos conscientes, responde a una personal manera de comprender el mundo. Puesto que la protagonista ve la realidad como fragmentación, reiteración y absurdo, su relato será sincopado, repetitivo y enajenado. De ahí surgen los caracteres de toda la materia novelesca: personajes definidos desde fuera, guiados por una frenética actividad sin sentido; ambientes en apariencia variados, pero idénticos en su monotonía, y una acción gratuita porque no conduce a ninguna parte y no tiene otro fuste que la pesadilla.

El hilo conductor de *Veo Veo* gira en torno a las confesiones de una joven profesional muy independiente y neurótica: una «modelna total», por decirlo como ella. La chica, víctima de una trama conspiratoria, contrata a un detective privado para saber quién y por qué se la vigila. El enigma conoce cien enredos, el disparate sustituye a la lógica y la historia carece de resolución. Todo ello va a parar, si es que para en algún sitio, a una especie de tesis, no formulada como tal, que podríamos compendiar en la escueta reflexión que ella lanza al

* *Gabriela Bustelo,* Veo Veo, *Barcelona, Anagrama, 1996, 178 p.*

comienzo de su peripecia: «Qué vida ésta».

Tal vez no hay más pensamiento ni más enjundia que la de esta sentencia en la creativa sarta de situaciones que desfilan por la novela. Pero es en su misma banalidad e instrascendencia una síntesis filosófica que retrata un momento histórico acotado en una parcela de la realidad. Se trata de los *yuppis* de vida desenfadada e inconsciente que en esos años pasados de la movida madrileña hacen día de la noche, viajan por el alcohol y la coca, se entregan a la música y no se sabe muy bien lo que quieren, si algo quieren. Mientras tanto, tienen la sala de estar en locales famosos que la narradora recorre en una carrera loca que va de *Pachá* a *Archy*, de éste a *Joy* y así sin parar.

Destaca en Bustelo su capacidad para captar y reproducir esa experiencia generacional de un tiempo sin más ideología que un perentorio hedonismo. La autenticidad de ese reflejo viene no tanto de detalles concretos como de una postura entre distanciada, irónica y dolida. Si la obra trae tal mensaje, debe aclararse que no se formula como una tesis y que no hay ninguna argumentación seria o solemne. El sentido se produce a través de la levedad de la broma desenfadada, del disparate, del caos onírico y de la paranoia.

La deliberada falta de modelos literarios se sustituye por múltiples reflejos de actualidad: lo audiovisual impregna todo el relato y sus secuencias tienen clara inspiración fílmica. Pero, sobre todo, esta literatura que se quiere moderna posee una vieja raíz, la del costumbrismo. Un costumbrismo bastante conservador que se queda en sucesión de tipos y estampas y que da como resultado una visión muy estática del mundo. De ella no se extrae ningún valor ni ninguna propuesta de acción, a no ser un nihilismo acunado en el blando lecho del *confort*. Debe destacarse lo muy bien facultada que está Bustelo para esa aprensión epidérmica de la realidad y la carga de sinsentido que logra recrear. Es un mérito de la joven narradora, pero más que éste impacta su prodigiosa cualificación para captar unas formas expresivas. Bustelo fotografía un tiempo y unas inquietudes gracias a una capacidad lingüística enorme para reproducir y casi inventar con alta creatividad el idiolecto de ese grupo social y para convertirlo en reflejo de una mentalidad.

El valor de *Veo Veo* hay que ceñirlo a un atractivo juego de muy amena lectura, a un empeño muy digno pero menor, entre otros motivos por su clamorosa precariedad argumental. Pero sí tiene un buen puñado de virtudes: gracia, frescura, impudor e inteligencia. Y, sobre todo, una habilidad verbal que convierte en arte la jerga de un grupo.

**Santos Sanz Villanueva**

# Una relación peligrosa: Arendt-Heidegger

Heidegger vuelve a escena y lo hace ahora –después de la importante biografía (y biografía intelectual) de Elisabeth Young-Bruehl– de la mano de Elzbieta Ettinger*, profesora de humanidades en USA y autora de varias obras, entre ellas la novela *Kindergarten* y una biografía de Rosa Luxemburgo. Ettinger ha rastreado la relación entre Martin Heidegger y Hannah Arendt. Este librito puede leerse como un complemento de esa monumental biografía mencionada. Hay que decir inmediatamente que es injusto que Ettinger no mencione a Young-Bruehl. El problema de esta relación, que muy bien narra en su libro, estaba ya bastante planteado en la biografía y estudio del pensamiento de Arendt: *Hannah Arendt. For Love of the World* (1982). Además, en ella se hace más evidente todo lo que Arendt pensaba de la obra de Heidegger, las causas de su interés y las no menos fuertes de su lejanía. La historia es ya muy conocida: un día de 1924, en la universidad de Marburgo, Hannah Arendt asiste a las clases de Martin Heidegger. Desde 1925 a 1930 fueron amantes (Heidegger estaba casado con una señora de armas tomar que fue, con el transcurrir de los años, una ferviente animadora del nazismo). El filósofo se afilió al Partido Nacionalsocialista en 1933. La amistad se rompe en esa fecha y se reanuda en 1950, continuando hasta la muerte de la pensadora, unos meses antes del fallecimiento del autor de *Ser y tiempo.*

Heidegger fue nombrado en 1933 rector de la Universidad Albert-Ludwig de Friburgo y pronuncia, poco más tarde, su terrible discurso afín a la ideología nazi. Arendt, en la misma fecha, es arrestada por la polícia de Berlín. Durante su época de rector, Heidegger bloqueó las carreras académicas de varios estudiantes (Baumgarten, Max Müller) por encontrarlos poco fervorosos respecto del Tercer Reich. Pero su afinidad con el movimiento nazi es anterior, porque de 1929 data una carta suya (dada a conocer en 1989), dirigida a un alto funcionario del Ministerio de Educación, en la que se denuncia la «creciente judaización» de la universidad. En el mismo año de su nombramiento, el maestro de Heidegger, Husserl, recibe una circular, firmada por el primero, en la que se le prohibía entrar en el edificio de la universidad. Al reeditarse *Ser y tiempo,* Heidegger anula la dedicatoria a Husserl. Además de sus desplantes a sus amigos judíos, hay hechos generales que no le

* Hannah Arendt y Martin Heidegger, *Elzbieta Ettinger, traducción de Daniel Najmías. Ed. Tusquets, Barcelona, 1996.*

afectaron, como que su amigo Jaspers fuera excluido de toda actividad académica desde 1933 por estar casado con una judía y que en 1937 se dejaran de publicar sus obras en Alemania. Hay un largo etcétera que convierte a Heidegger, a los ojos de cualquier persona decente, en un hombre mezquino, mentiroso y terrible. Pero hay otro Heidegger: el gran profesor, el *último* metafísico, el seductor que logró apoderarse de la crítica de personas tan inteligentes como Jaspers y la misma Arendt, hasta el punto de que no se atrevieron a romper con su amistad. Es verdad que Jaspers tuvo una actitud más distante, pero nunca lo fue del todo, nunca rompió totalmente con Heidegger. En cuanto a Arendt, pasó de ser su amante a su amiga, pero una amiga (se había casado en 1929 con Günther Stern y luego con Heinrich Blücher) que rivalizaba con la esposa del filósofo. Por otro lado, no fue un verdadero amor: Heidegger nunca la consideró su igual sino su alumna, su seguidora, su lúcida oyente, pero jamás la reconoció como pensadora y sólo una vez, en su vejez, deslizó un elogio y no sobre sus obras principales sino respecto a un artículo. Y esto es sorprendente porque ella alcanzó en vida la fama por sus valientes y lúcidos ensayos sociales y de teoría política. Aunque reconoció que se hacía la tonta con Heidegger, nunca se preguntó la causa. Conocía las leyes del juego, pero no el significado del mismo. No hay al menos, y el libro de Ettinger tampoco lo muestra, ningún testimonio de lo contrario. La palabra a la que estamos dando vuelta puede ser humillación. A pesar de que sabía que Elfride Heidegger era y fue siempre nazi y que el filósofo no se arrepintió jamás de haberlo sido, no tuvo el coraje de enfrentarlo ni de criticarlo públicamente, salvo en una ocasión que más tarde desmentiría influída por una conversación con Heidegger en la que éste mintió al decirle que no había tenido nada que ver con el nazismo, más bien todo lo contrario: había ayudado a muchos judíos, etc. Ettinger no hace uso de la psicología para penetrar en la vida de Arendt: la muerte de su abuelo paterno, con quien estaba muy unida, y la de su padre, muerto de sífilis cuando ella contaba siete años; el casamiento de su madre, a los trece años de Arendt, con un hombre que fue siempre para ella un extraño, etc. Su despertar al mundo fue la constatación de la extrañeza y de la inseguridad. Además, a estos desconciertos unía su condición de judía. Sin embargo, Arendt fue una mujer socialmente segura, intelectualmente penetrante, capaz de grandes desafíos, incluso, dice Ettinger, arrogante en ocasiones; pero no con Heidegger. Ante él nunca estuvo segura. ¿Qué era entonces Heidegger para ella? El filósofo tenía treinta y cinco años, casado y padre de dos hijos, cuando se declaró a Arendt, de dieciocho años. Acababa de terminar el manuscrito de *Ser y tiempo*. Se había

enamorado de Arendt y quería ser –un deseo que lo acompañó toda su vida– un ídolo para ella. Lo consiguió. Si pensamos que Heidegger representó la figura paterna (suplantada en su casa por un extraño), que al enamorarse de ella la situó de nuevo en el hogar y que por ello Arendt ante él no tenía palabra, no tenía pensamiento sino sólo adoración, apenas apuntamos una señal de algo más profundo. Arendt no quiso oír ni ver las evidencias, incluso llegó a reconciliarse con la mujer del filósofo, formando un par de amantes del genio de Selva Negra: Elfride, esposa; Arendt, el oído lúcido, el aliento de quien entiende pero no disiente. Si Arendt se hubiera distanciado de Heidegger o lo hubiera criticado públicamente, y razones no le faltaron, inconscientemente, a pesar de que vivía un matrimonio muy seguro con Blücher, tal vez habría vuelto al mundo desconcertante de su infancia. No digo que esto pudiera ser así sino que posiblemente fue un miedo que le acompañó toda su vida. Hannah Arendt, la intelectual preocupada por el mundo social, por la dimensión política de lo humano que ella convirtió en radical, era dueña, a su vez, de un pequeño misterio lleno de reflejos que convirtió su relación, con la persona Heidegger, en real e irreal. Heidegger, sin dejar de ser él, era también un fantasma ante quien la pequeña Arendt disimulaba su sospecha. Finalmente: aún necesitamos un buen ensayo sobre esta intrigante relación que tiene, por un lado una dimensión íntima y por el otro, un lado social, histórico.

**Juan Malpartida**

# Epistolario de Pedro Salinas

Parece ser que la primera carta data de hace unos cuatro mil años, y se trata de una carta de amor escrita en Babilonia. Luego hubo cientos de años de grandes intermitencias hasta que en Inglaterra, en 1840, se puso en circulación el sello de correo. En nuestros días la correspondencia entendida en el sentido clásico (un papel escrito que se envía a alguien distante para comunicarle algo) ha disminuido en relación a lo que ha sido hasta hace bien pocos años. La proliferación mundial del teléfono, el fax y el correo electrónico han replegado la carta a una tarea anticuada. Tal vez el correo electrónico sea lo más parecido. Uno se acerca a ese buzón mágico para preguntarse si hay noticias, como nos acercamos a nuestro buzón cada día para abrirnos paso entre la maleza de publicidad a la búsqueda de la carta.

Gracias a que el progreso no lo es de manera definitiva, es decir que no terminamos de progresar, y por lo tanto a lo mejor volvemos a la carta, tenemos la oportunidad de leer correspondencias que despiertan nuestra pasión de lector, como ésta de Salinas editada con celo y competencia por Enric Bou*. En estas amplias 255 páginas se antologan las cartas que Salinas escribió a su familia y a algunos amigos, especialmente a Jorge Guillén. Son las cartas del Salinas viajero o simplemente ausente de algún supuesto o real hogar, desde su noviazgo con Margarita Bonmatí al comienzo de la segunda década del siglo, hasta su muerte en 1951. Las cartas dirigidas a Guillén ya habían sido publicadas en un grueso e interesante volumen: *Correspondencia, (1923-1951)*. El criterio de introducirlas aquí está justificado porque da coherencia a lo que podríamos denominar novela o autobiografía epistolar.

Hay que señalar lo que ya sabíamos tanto por *El defensor* como por las otras prosas de Salinas, su calidad prosística. En el intercambio con Guillén se hace evidente que el poeta madrileño, inferior a Guillén, le supera con mucho en la prosa. No es cuestión de ser cicatero con Guillén, que logró uno de los momentos más altos de nuestra poesía en este siglo, sino de recordar lo que el mismo Guillén sabía, que su amigo Salinas debería haber escrito más en prosa, especialmente crónicas, género en el que demostró maestría y facilidad. A veces creo que es lícito recordar al Calvino cronista. Las cartas aquí reunidas se podrían definir en tres bloques: las enviadas a su novia (luego esposa), un grupo menor, a sus amigos o corresponsales literarios y, finalmente, las que dirigió a sus hijos, aquéllas que él denominaba «carta familiar». En las escritas a su mujer, se observa una gran soltura, sentido del humor, y una libertad que no se permitió en sus poemas. En sus poemas es mucho más aburrido, mientras que aquí la escritura se dobla, salta, despliega rostros instantáneos sobre una misma línea mantenida por lo que es justo denominar gracia. Al comienzo de esta correspondencia con la novia, todavía encontramos algo antiguo, quizás cursi, influido tal vez por su admirado Juan Ramón Jiménez; pero no tarda Salinas en convertir la debilidad en fortaleza. Creo que es el humor el que opera este cambio constante hasta llegar a escribir cartas que son verdaderos textos literarios. Son una creación literaria. Sus descripciones, hechas para sus hijos, de los logros tecnológicos del mundo norteamericano son estupendas: demuestran sensibilidad, dotes inusuales de observación y gusto por la comunicación. Lo mismo hay que decir de su virtuosidad como retratista o su don de síntesis cuando necesita hacerse entender en algún sentido abstrac-

* Cartas de viaje (1912-1951), *Pedro Salinas, Edición, prólogo y notas de Enric Bou, Ed. Pre-textos, Valencia, 1996.*

to. Salinas escribía su correspondencia oyéndola, es decir: tenía conciencia de que buscaba la belleza de la escritura y que no se conformaba con una mera comunicación. No, este gran defensor de la lectura y de la carta, sabe que la comunicación es mayor si hay emoción estética y trató de transmitir a sus destinatarios algo más que datos que pudieran recibirse de cualquier forma. Las cartas de Salinas abren un espacio y convocan a la reunión. De hecho, la «carta familiar» estaba destinada a ser leída en voz alta, a que todos en su familia pudieran leerla. De alguna forma era una puesta en escena de la comunicación, una manera de anular la distancia. Por otro lado, es admirable la fidelidad hacia los suyos que se deduce de esta correspondencia. Se echa de menos, sin embargo, algo de sombra. Desde 1912 a 1951 pasan muchas cosas en la historia e imagino que también en la historia de su mujer y en la suya propia. Hay cordialidad, entusiasmo; sin duda Salinas amó a su mujer y a sus hijos, pero no podemos decir que de estas cartas se desprenda algo de misterio. No es que esté pidiendo una novela de género negro, sino que la oscuridad, la parte, por decirlo así, demoníaca, es propia de nuestra condición. Salinas, ante oscuridades, siempre mostró un fervoroso voluntarismo. Por otro lado, esta correspondencia es muy familiar y por lo tanto se hacen patentes las buenas intenciones del padre de familia.

Se pueden y se deben hacer otras lecturas de este libro importante. Esto es apenas un apunte. Hay que analizar cómo entendió Salinas el mundo americano (el anglosajón y el latino), qué idea tuvo de los países hispanoamericanos que visitó y en los cuales fue conferenciante. Tal vez vio América como una prolongación de España; por otro lado, es poco lo que nos dice aquí (o en toda la correspondencia con Guillén en el volumen referido) sobre literatura norteamericana. No la valoró mucho, a pesar de que fue coetáneo de una gran producción poética y novelística. Tanto Guillén como Salinas no sólo fueron españoles, fueron también hispanistas *full time*. Cierro aquí mis reservas; hay que señalar que muchas de estas cartas se leerán con el mismo valor que se otorga a sus mejores poemas.

**J.M.**

# América en los libros

**La movediza modernidad,** *Saúl Yurkievich, Madrid, Taurus, 1996, 339 págs.*

A partir de un estudio introductorio que sincréticamente da cuen-

ta de la totalidad del contenido y confronta la modernidad en Hispanoamérica con su avatar postrero, lo postmoderno, Yurkievich alterna los análisis generales de cada período de la literatura (modernismo, vanguardia, barroco sincrético, neovanguardia) con estudios particulares sobre textos y autores representativos (Darío, Lugones, Borges, Vallejo, Huidobro, Paz, Girri, Orozco, Lezama Lima, Aridjis, Gelman), y sobre innovación de géneros e invención de dispositivos (el manifiesto literario, la metáfora de nexo excepcional, la imagen caótica, la subversión humorística, el entrevero tempoespacial, la hibridación genérica).

Concluyendo su recorrido crítico con un balance y perspectiva de la modernidad más reciente, el autor polemiza con los presupuestos del surrealismo, enfrentando los planteamientos de artistas como Roberto Matta que se llamaban a sí mismos realistas del Sur; pues, según ellos, lo que en Europa fue surrealismo, en Hispanoamérica fue realismo. Salvo Cortázar y Paz –de filiación surrealista– quienes estimularon la sensibilidad estética con las mutaciones de su estallada escritura, muy pocos se escaparon a la insuficiencia instrumental de esta estética. La convulsa y castastrófica realidad hispanoamericana, así como la utopía revolucionaria –afirma Yurkievich– más bien vincularon la poesía a la política, con afortunados ejemplos como *El mar* y *Taberna* de Roque Dalton cuya obra adopta numerosos recursos, la diversificación discursiva y la multiplicidad focal que caracteriza a la actual poesía hispanoamericana.

**Barbarie y canibalismo en la retórica colonial,** *Álvaro Félix Bolaños, Bogotá, CEREC, 1995, 243 págs.*

En el presente trabajo, el autor retoma la candente cuestión de la antropofagia que los cronistas como Fray Pedro Simón registran en sus informes sobre los primitivos habitantes de la zona del alto Magdalena en Colombia. A partir de una crónica del siglo XVII, *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* en la que Simón dedica una amplia sección a la historia de la llamada «Guerra de los indios pijaos», Bolaños analiza esta guerra en su contexto cultural e historiográfico así como su legado posterior en los autores dedicados al tema de la resistencia pijao en el Nuevo Reino de Granada.

El autor revalúa uno de los libros clásicos de las letras coloniales, tomando como punto de partida el tema de la relación entre la historia y la ficción, pero deshaciéndose de todo clisé y poniendo en evidencia la falsa dicotomía entre esos dos espacios. En el primer capítulo vuelve a la conceptualización de la obra según los criterios de la época, destacando los factores que intervienen en su creación, desde las formas de concebir la historia en los siglos XVI y XVII hasta la reapropiación de

las teorías antiguas sobre las razas monstruosas. La consecuencia de esta concepción del mundo, concluye Bolaños, fue la deshumanización del pijao y la legitimación de su exterminio físico. No cabe duda de que este trabajo arroja nuevas luces sobre un episodio sangriento ocurrido en la Nueva Granada, al tiempo que llama la atención sobre las raíces de la intolerancia que ha aniquilado gran parte de las poblaciones indígenas en Hispanoamérica.

**El aguafiestas. Mario Benedetti, la biografía,** *Mario Paoletti, Madrid, Santillana-Alfaguara, 1996, 266 págs.*

A partir de varias entrevistas que complementa con un trabajo de investigación, Mario Paoletti nos ofrece en esta biografía el retrato íntimo de un hombre singular que vivió tiempos de amor, de guerra y de exilio. De lectura amena, el libro se abre con una serie de ilustraciones que nos van revelando los rasgos de un personaje por todos conocido. Del mismo modo, aporta un notable material fotográfico así como reproducciones de manuscritos –como el primer borrador de su poema «El pez»– y una extensa bibliografía de y sobre Benedetti, que sin duda será de gran utilidad para los estudiosos de su obra.

En catorce capítulos el autor reconstruye la vida de Benedetti, entremezclando la narración de los acontecimientos más importantes de su vida con los testimonios del escritor, así como en el desarrollo de su obra literaria, deslizando algunos versos al hilo del discurso. En el epílogo nos sitúa en Montevideo en 1994, donde el biógrafo busca una ciudad que se ha incorporado a nuestra imagen del mundo a partir de los poemas, novelas, cuentos, ensayos y artículos de Benedetti que hacen memorables los nombres de sus calles y de una manera muy especial evoca sus entrañables personajes: Laura Avellaneda o Ramón Budiño, seres que, como sugiere Paoletti, quizás lleguen a ser más reales para nosotros que sus contemporáneos de carne y hueso.

**Ariel,** *José Enrique Rodó, Ed. de Belén Castro, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1996, 172 págs.*

Como afirma la autora de esta edición, los textos de Rodó son un punto de referencia insoslayable a la hora de reconstruir la historia de la idea de Hispanoamérica. De ahí la importancia de una reedición de *Ariel* que desde el presente aporte otra interpretación de un discurso que ha contribuido a fijar los rasgos de lo americano y que además incluya, no sólo una revisión filológica del texto –actualización de la puntuación, contrastación de las distintas ediciones–, sino, como en este caso, una lectura a partir de la cual se pueda redimensionar la obra del escritor uruguayo y medir su enorme influencia en la toma

de posiciones ideológicas y estéticas en el ámbito hispanoamericano de principios del siglo XX.

Como se sabe, Rodó sintetiza la búsqueda filosófica y estética de su tiempo y la tentativa de fundar una cultura americana capaz de cristalizar los más altos impulsos intelectuales. Este ideal cultural tachado de libresco, según Belén Castro, debe entenderse como fenómeno finisecular vinculado al modernismo, como aspecto de un proceso de apertura hacia Europa por parte de la intelectualidad hispanoamericana ansiosa de modernidad.

El estudio sobre *Ariel* que incluye esta edición recoge y contrasta distintas lecturas del texto a partir de su publicación, desde sus entusiastas defensores, como *Clarín,* hasta sus detractores como Alberto Zum-Felde o Luis Alberto Sánchez. Efectivamente, el concepto de lo americano en Rodó es polémico en tanto se engloba dentro de la «latinidad», dejando de lado realidades como la indígena y fenómenos como el mestizaje, olvidos que en este caso sólo podemos explicar dentro de la propia obra.

**Obra poética,** *José Asunción Silva, Ed. de Jesús Munarriz, Madrid, Hiperión, 1996, 317 págs.*

En el centenario de la muerte del modernista colombiano José Asunción Silva, la editorial Hiperión quiso rendirle un homenaje reeditando su obra poética y narrativa, como continuación de una serie de eventos celebrados en la Casa de Poesía Silva de Bogotá. La edición que nos ocupa incluye un texto de Álvaro Mutis y una introducción de María Mercedes Carranza, directora de la Casa de Poesía Silva, institución desde la cual se le ha dado una amplia difusión a una de las figuras más sugerentes de la poesía hispanoamericana. El cuidado de la edición estuvo a cargo de Jesús Munarriz que corrigió, pulió e introdujo versos que las anteriores ediciones no incluían.

A la hora de organizar el material se optó por un orden cronológico con el ánimo de introducir al lector en la poesía del colombiano, reconstruyendo desde los primeros poemas escritos entre los 17 y los 18 años, que si por un lado dejan ver cierta inmadurez e imperfección, por otro nos muestran el indiscutible talento de su autor. Asimismo Munarriz ha realizado un cuidadoso trabajo, cotejando los originales con las ediciones de Héctor Orjuela, reorganizando la disposición estrófica de algunos poemas como «Idilio» o «Infancia», y ha completado versos añadiendo palabras para dar sentido y medida a la estrofa, como en «Alas». Del mismo modo se ha precisado la fecha de publicación de algunos poemas, consultando revistas de la época. Sin duda, esta impecable edición será de gran ayuda para los estudiosos de la obra de Silva y a la vez un regalo para los aficionados a la poesía.

**En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica,** *María Inés Lagos, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1996, 170 págs.*

En la literatura hispanoamericana al igual que en la europea, se cuenta con novelas que pueden clasificarse dentro del género que conocemos como *Bildungsroman,* desde *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes hasta *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco. Sin embargo, la crítica no las ha estudiado de manera sistemática. En cuanto a la narrativa de tema femenino y escrita por mujeres, existen ejemplos notables como *Ifigenia* de Teresa de la Parra y *La pájara pinta sentada en el verde limón* de Alba Lucía Ángel. No obstante se considera norma del género la caracterización del *Bildungsroman* desde el personaje masculino.

Atendiendo a esta limitación, la autora propone en el presente ensayo una aproximación a los relatos de formación de protagonista femenina como un subgénero aparte, en la medida en que estas narraciones se diferencian de las primeras en tanto la construcción social de la feminidad difiere de la construcción social de la masculinidad, al menos en el período histórico en que se inscriben los textos analizados. Lagos se refiere, entre otras, a novelas de Teresa de la Parra, Antonia Palacios, Rosario Castellanos, Claribel Alegría y Elena Poniatowska, en las que analiza las estrategias narrativas, la dificultad de encontrar un punto de vista, la necesidad de establecer cambios de perpectiva. Asimismo aborda aspectos como la interacción del protagonista y el medio social y familiar que configura su proceso de aprendizaje y temas como la religión y la sexualidad.

**José Carlos Mariátegui e il socialismo moderno,** *Pier Paolo Petrini, Pisa, Edizione ETS, 1995, 584 págs.*

Sobre la obra de Mariátegui existe un extenso y vasto trabajo crítico de reconstrucción historiográfica y de análisis interpretativo. La vigencia del ensayista peruano no necesita ser demostrada, basta referise a las publicaciones aparecidas en 1994 con motivo del centenario de su nacimiento. Sin embargo, siempre es posible una mayor penetración crítica y una nueva lectura del discurso éticopolítico del autor de *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.*

Petrini nos presenta en este trabajo una biografía intelectual donde se ponen en evidencia la línea de actuación de Mariátegui y su empeño por transformar la sociedad peruana de los años veinte. En la primera parte examina la situación política y social del Perú, cuando el ensayista incursiona en el periodismo; su exilio en Italia entre 1919 y 1922 y las crónicas que envía a su país, donde es fácil rastrear las fuentes de su pensamiento, a partir de una observación de la

realidad italiana de entonces, que fue decisiva en su evolución intelectual. En la segunda parte nos presenta al ensayista en Lima, inmerso en su actividad periodística y en sus clases en la Universidad Popular. Posteriormente se analiza su activismo político paralelo a la publicación de sus ensayos más representativos.

Esta reconstrucción de la vida y la obra del ensayista peruano nos muestra cómo la existencia de Mariátegui, expuesta a todos los riesgos y llena de dificultades, fue una continua e intensa evolución marcada por el eclecticismo y la contradicción.

**Arlt y la crítica,** *Omar Borré, Buenos Aires, América Libre, Colección Armas de la Crítica, 1996, 382 págs.*

Roberto Arlt, unas veces rechazado por la crítica y otras consagrado, es uno de esos autores que se engrandecen con el paso del tiempo, quizás por ser la extraña expresión de una identidad negada o asumida. Atendiendo a estas inquietudes, Borré se propone realizar un balance de la crítica en torno a Arlt, incluyendo los comentarios sueltos publicados antes de su muerte y los que ponen en evidencia la repercusión de este hecho.

De ahí que en el primer capítulo se presente un orden cronológico de sus publicaciones con sus comentarios desde *El juguete rabioso* hasta *Los aguafuertes,* incluyendo sus obras de teatro y, finalmente, la crítica posterior a 1942. El segundo capítulo es la cronología en torno a Arlt e incluye textos completos que nunca fueron editados en libros. El tercer capítulo consta de una extensa correspondencia, cartas a su madre y a su hermana, y el cuarto capítulo aporta una bibliografía de y sobre Arlt.

Este trabajo diferencia distintos niveles de crítica: la de lanzamiento (comentario bibliográfico); la de reconocimiento que es posterior y que abre un espacio de lectura e incrementa el número de lectores; y, finalmente, la crítica que busca intertextualidades, implicaciones sociales y políticas y que es mucho más lenta en este caso.

Haciendo un balance de los cincuenta años de crítica posteriores a la muerte del autor, Borré nos muestra de qué manera Arlt, que reunía todas las condiciones para ser un autor olvidado, por no haber hecho concesiones a los poderes culturales, llegó a convertirse en un clásico, uno de los más grandes de la literatura argentina.

**El incaísmo peruano; el caso de Augusto Aguirre Morales,** *Carlos Arroyo, Lima, Mosca Azul Editores, 1995, 166 págs.*

Aguirre Morales es conocido por haber sido con Abrahan Valdelomar uno de los escritores que en las dos primeras décadas del siglo XX intentaron una reconstrucción imaginaria del imperio incaico.

Esta tentativa es parte importante del renacimiento literario del Perú durante esas dos décadas. Desde esta perspectiva Carlos Arroyo presenta las causas históricas y las raíces sociales de una *belle époque,* arrequipeña y limeña.

Este trabajo explora, en consecuencia, la aventura intelectual y humana del autor del *El Pueblo del Sol* (1924-1927), obra que cuestiona la idea de un «comunismo incaico» difundida por Mariátegui en sus *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* El libro de Morales se convierte en el más ambicioso proyecto del incaísmo modernista peruano, pese a las críticas y a las reticencias que suscita, quizás porque su intento de reconstruir el Tahuantinsuyo, encuentra un obstáculo en el uso excesivo de las formas modernistas.

En este interesante ensayo Arroyo, como se ha dicho, aborda la gran polémica sobre el «comunismo incaico» que en 1925 da lugar a la aparición de la novela de Morales, así como su actividad política, las charlas y conferencias en las que difunde sus ideas y pone en evidencia los aspectos «teocráticos y despóticos» del Tahuantinsuyo, dando a entender que la servidumbre del indio fue mayor en este período que durante la conquista. La obra de Morales, como afirma el autor, no sólo involucra a Mariátegui, sino a una serie de intelectuales como Castro Pozo, Haya de la Torre, defensores todos ellos de las tesis indigenistas.

**Dublín al sur y otros relatos,** *Isidoro Blaisten, Madrid, Ediciones Lengua de Trapo, 1996, 189 págs.*

Con estos nueve relatos se presenta en España la obra de Isidoro Blaisten (Concordia, Argentina, 1933) uno de los cuentistas argentinos de mayor éxito.

Estos relatos de Blaisten nos muestran una realidad distorsionada, de modo que la fantasía y el absurdo se filtran por las rendijas de la vida cotidiana, como en «La felicidad» donde los personajes se dedican a recoger objetos abandonados y a clasificar los lugares donde pueden encontrarlos, hasta montar una empresa del absurdo, una parodia de la sociedad capitalista, pero vuelta del revés. Del mismo modo en «Última empresa» el personaje busca flores secas y tréboles entre las hojas de los libros olvidados, a través de los cuales intenta descubrir los secretos de la gente. Sin duda en estos cuentos, en los que se establece una relación mágica con el mundo de los objetos, el narrador incorpora distintos elementos de la tradición fantástica del Río de la Plata, algo de Borges y mucho de Cortázar, que se fusionan en un estilo muy personal en el que destacan el tratamiento del lenguaje, la inventiva y el humor.

Por *Dublín al sur,* Blaisten ha obtenido dos veces el Premio Nacional de Literatura de su país. También obtuvo en 1982 el Premio Concurso de Cuento Argentino Círculo de Lectores entre cu-

yos miembros del jurado se encontraban Jorge Luis Borges y José Donoso.

**Consuelo Triviño**

**Antología del Ensayo Latinoamericano,** *Gabriel Cristián Taboada, Buenos Aires, O. R. Sánchez Teruelo, editor, Colombia. 1995. 2 Volúmenes, 285 y 283 págs.*

En dos tomos de desusado tamaño, se presenta esta antología de uno de los géneros más necesitados de estudio y de especial atención por parte de la crítica hispanoamericana. El autor precede su interesante colección de un esmerado prefacio, que dedica al examen del origen y el desarrollo de este tan escurridizo e inalcanzable género, y en el cual hace algunas valiosas consideraciones acompañadas de numerosas notas al pie.

Como el sentido de esta nota es principalmente informativo, creemos que lo más útil será dar una lista de los autores incluidos en cada tomo de esta muy valiosa colección. El primer volumen reúne textos –siempre acertadamente elegidos por su representatividad– de Andrés Bello (el conocido e importante «Discurso Ante la Universidad de Chile»), Esteban Echeverría («Fondo y forma en las obras de imaginación»), Juan B. Alberdi («Ideas Políticas y sobre la Acción Económica Española en América»), Domingo F. Sarmiento (pasajes de *Facundo*), Juan Montalvo (de *El Cosmopolita*), Eugenio María de Hostos («La moral y la literatura»), Manuel González Prada *(Nuestros indios),* Enrique Varona *(Martí),* Alejandro Korn (de *La libertad creadora*), Carlos A. Torres (de *Idola Fori*), José E. Rodó (de *Ariel* y de *Motivos de Proteo*), Carlos Vaz Ferreira (de *Moral para Intelectuales*), Carlos O. Bunge (de *Nuestra América*), Rufino Blanco Fombona *(El pensamiento vivo de Bolívar),* José Ingenieros (de *Las fuerzas morales* y de *El hombre mediocre*), Baldomero Sanín Cano (de *El Humanismo y el Progreso del Hombre*), Franz Tamayo (de *Creación de la pedagogía nacional*), Manuel Ugarte (de *El dolor de escribir*).

En una obra de antología que abarca un espacio temporal tan amplio y que supone un número tan grande de autores, casi siempre elegidos con verdadero acierto, es muy difícil ponerse de acuerdo, coincidir diríamos con el colector, en cuanto a qué autores y cuáles textos de cada uno son los más representativos. Creemos que el señor Taboada ha realizado una labor verdaderamente certera en cuanto a los nombres y a los textos que ha publicado y que los pasajes aquí colectados representan casi siempre con claridad las tendencias e ideas de cada escritor.

El volumen segundo reúne a estos autores y obras: Alcides Arguedas (de *Pueblo enfermo*), Ricardo Rojas *(Eurindia),* José Vasconcelos *(La raza cósmica),* Anto-

nio Caso *(La existencia como economía, como desinterés y como caridad),* Francisco García Calderón *(La creación de un continente),* Pedro Henríquez Ureña *(La utopía de América),* Ricardo Sáenz Hayes *(Miguel de Montaigne),* Alfonso Reyes (de *Los trabajos y los días, La experiencia literaria* y *El Cazador*), Francisco Romero («Enrique José Varona»), José Carlos Mariátegui (de *Siete ensayos*), Ezequiel Martínez Estrada (de *Radiografía de la Pampa*), Samuel Ramos (de *El perfil del hombre y la cultura en México*), Antonio S. Pedreira (de *Insularismo*), Jorge Mañach *(Teoría de la frontera),* Benjamín Carrión *(Cartas al Ecuador),* Jorge Luis Borges («La supersticiosa ética del lector»), Juan Marín *(Ensayos Freudianos),* Germán Arciniegas *(Este pueblo de América),* Luis A. Sánchez *(Examen espectral de América Latina),* Mariano Picón Salas *(Regreso de tres mundos),* Guillermo Francovich *(Ídolos de Bacon),* Benjamín Subercaseaux *(Chile o de una loca geografía),* Eduardo Mallea *(Historia de una pasión argentina),* Bernal Díaz del Castillo y Luis Cardona y Aragón *(Guatemala, las líneas de su mano),* Arturo Uslar Pietri (de *Las Nubes),* Fernando Díez de Medina (de *Thunupa),* Enrique Anderson Imbert *(La flecha en el aire),* Ernesto Sábato (de *El escritor y sus fantasmas*), Leopoldo Zea *(América como conciencia),* Octavio Paz («Poesía en libertad»).

El útil y bien pensado volumen de Gabriel C. Taboada tiene, al final, páginas 277-79, una informada bibliografía sobre el tema del ensayo hispanoamericano, acerca del que tanto resta por estudiar. Estos dos tomos son un paso afirmativo en esa dirección.

**Rodolfo A. Borello**

**Diccionario quechua - español - quechua/Qheswa - español - qheswa simi taqe.** Academia Mayor de la Lengua Quechua, Municipalidad del Qosqo, Qosqo, 1995, 928 págs.

En Cusco (o Cuzco, y últimamente Qosqo) se ha publicado el diccionario quechua más actualizado y completo existente. Es una obra encomiable en todo sentido; esto incluye el esfuerzo por normalizar la escritura sin miedo a una cierta complejización, así como la inclusión de cinco fonemas vocálicos (con otros tantos grafemas) en lugar de los tres que prefieren otros quechuistas.

Los autores han seleccionado más de 20.000 voces de un total de casi 24.000 originariamente recopiladas. Es lógico, así, que hayan quedado fuera algunas especiales (como *pakasara* y *kutisara*), aunque extraña la falta de la conjunción *o* en la parte castellana. En otras tan complejas y de autoría múltiple es también de esperar que se produzcan diversas faltas típicas como las siguientes: 1) Algunos términos figuran casi escondidos, como *wawke* «hermano» (versión

ayacuchana de *waike*), al que sólo se hace referencia (pero sin mención de ese significado) al final de *waike,* «semejanza». 2) Hay falta de simetría en algunos casos aislados: s.v. *Hamanpacha* se registra *Ukhupacha* como antónimo, pero no a la inversa; s.v. *tutamanta* falta «temprano», que sí figura en la parte castellano/quechua, etc. 3) La escritura no es del todo uniforme en las palabras compuestas: hay un artículo *Ukhu Pacha,* pero s.v. *Hananpacha* hallamos la grafía *Ikhupacha;* o bien aparecen gentilicios unas veces con mayúscula y otras con minúscula: *ch'ankas* s.v. *Wiraqocha,* v.s. *Ch'anskas* s.v. *Qosqo* (deberían escribirse siempre con minúsculas, al igual que los de topónimos como *tawantinsuyano*). 4) Finalmente constatamos algunas erratas, por ej. *joven,* escrito siempre con acento.

Un problema de simetría más complejo hallamos s.v. *killa* «luna», que incluye como ejemplos. *wañuy killa* «eclipse de luna» y *killa wañuy* «novilunio» (*wañuy* significa «muerte» y «morir»); en la parte castellana, encontramos *eclipse de luna* «klilla wañuy» (aunque también «wañuy killa» para Cajamarca) y *novilunio* «mosoq killa» (s.v. *mosoq* «nuevo» hallamos asimismo *mosoq killa* «luna nueva»); en resumen: si bien no es imposible, la expresión *killa wañuy* «novilunio» podría ser un error de registro, porque no concuerda bien con el resto de las expresiones relacionadas. Para concluir, nótese que la información dada sobre el Inka vencedor de los ch'ankas es contradictoria: una vez se atribuye esta victoria a Wiraqocha (s.v. *Wiraqocha*), otra a su hijo Inka Yupanki, posteriormente llamado Pachakuteq (s.v. *Qosqo*), al mismo tiempo que nada se dice al respecto s.v. *Pachakuteq* e *Inka Yupanki;* en este último artículo tampoco se indica la identidad de Inka Yupanki y Pachakuteq.

Quien emplee este diccionario notará que las escasas observaciones críticas precedentes no afectan su utilidad en la absoluta mayoría de los casos; por el contrario, esta obra reúne una infinidad de informaciones lingüísticas inobjetables y una ingente cantidad de datos históricos, geográficos y culturales sumamente valiosos para todo aquel que se interese por estos temas. Auguramos a este diccionario el mejor de los futuros.

**La verdadera escritura aymara.** José Huidobro Bellido / Freddy Arce Helguero / Pascual Quispe Condori; A-Sepiita/CIEACIMA, La Paz, 1994, 141 págs.

Este librito consta de cuatro estudios, tres de los cuales provienen de la sola pluma de Huidobro y se titulan «El sacrificio de la llama en la Isla del Sol», «Culto a las montañas» y «Los dioses andinos no han muerto». A pesar del interés temático de los dos primeros, su redacción los aleja por completo de lo que suelen considerarse publicaciones científicas.

El trabajo restante, que da título al libro, es de autoría compartida; su novedad consiste en la presentación de un alfabeto supuestamente redescubierto por Quispe en la región de Tiwanaku; nada se nos dice de las circunstancias del hallazgo ni de posibles textos escritos en el mismo. Tampoco necesitamos esos datos, ya que las semejanzas de las vocales de esa escritura con las de la nuestra bastan para denunciar dicho descubrimiento como fraude.

Sobre una auténtica escritura andina anterior a la conquista existe ya el libro *La escritura indígena andina,* de Dick E. Ibarra Grasso (La Paz 1953), que trata de un sistema de tipo jeroglífico que sigue en uso en territorios bolivianos de habla aymara para escribir oraciones cristianas y otros textos semejantes de la religión invasora; si su carácter jeroglífico no fuera suficiente, bastaría su lectura bustrofédica para eliminar la sospecha (algunas veces sostenida) de que se trata de una escritura introducida por los misioneros europeos. Entre la cantidad relativamente grande de publicaciones de otros autores sobre temas semejantes destacan los estudios de Thomas Barthel sobre los tocapus (signos que aparecen en vasos ceremoniales y vestiduras incaicas).

**Agustín Seguí**

# Agenda

## *Cabrera Infante en Madrid*

Entre el 4 y el 7 de noviembre de 1996 se desarrolló en la madrileña Casa de América una Semana de Autor organizada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, en torno al escritor cubano Guillermo Cabrera Infante.

En el primer día, y por expreso convenio con Cabrera Infante, la profesora Rosario Hiriart hizo una semblanza de la persona y la obra de Lydia Cabrera, antropóloga y escritora cubana muerta, a edad avanzada, en el exilio de Miami. Se quiso así rendir homenaje a las figuras intelectuales que compusieron y componen dicho exilio, pues, como aseguró Cabrera, no hay una Cuba sino dos, y es necesario afirmar la identidad de la Cuba peregrina, que incluye nombres como Carlos Montenegro, Lino Novás Calvo, Gastón Baquero y Eugenio Florit.

Lydia Cabrera se dedicó, como su maestro Fernando Ortiz, al estudio de la cultura afrocubana, pero quedó claro en el coloquio que el mulataje es sólo un aspecto de la historia cultural de Cuba, y no debe reducirse la misma a dicho aspecto, pues Cuba se ha hecho, culturalmente, con aportes variopintos, desde el chino al anglosajón.

César Leante evocó su conocimiento juvenil de Cabrera Infante y su trabajo al frente de *Lunes de Revolución,* entre 1959 y 1961, tarea que se cortó cuando Fidel Castro pronunció su discurso a los intelectuales, en el cual no concebía ninguna actividad cultural fuera de la revolución misma.

Por fin, Enrico Mario Santí esbozó una situación de Cabrera Infante, sobre todo por su novela *Tres tristes tigres,* dentro del llamado *boom* de la literatura latinoamericana en los años sesenta. Este movimiento de tipo editorial nació marcado, según Santí, por una profunda contradicción: la mayoría de sus miembros eran simpatizantes del comunismo y se apoyaban, a la vez, en la poderosa industria capitalista. La literatura cubana aportó varios nombres al *boom,* aparte del escritor invitado (Sarduy, Arenas, Carpentier); pero la evaluación final ha obviado, en opinión de Santí, dos elementos esenciales: que *Tres tristes tigres* es la novela paradigmática del lenguaje y, por ello, el núcleo de la estética que supuestamente representó el *boom,* y que el antecedente más importante es la obra en verso y prosa de José Lezama Lima, excluido injustamente del fenómeno.

Bajo el rótulo de «La técnica literaria de Guillermo Cabrera Infante», discurrió la mesa del segundo día. El moderador, Juan Cruz, hizo una semblanza afectiva del novelista cubano y contó algunas anécdotas de sus lecturas señalando que *Tres tristes tigres* fue para él una revelación que le cambió la vida. Este fue el signo de la mesa redonda: los lectores transformados por la novela, y por lo tanto una visión casi mítica y mitológica de la misma. Jacobo Machover se centró en la tarea propiamente literaria (gesto que hay que agradecer) y disertando sobre las nociones de muerte y compromiso moral en la obra de Cabrera. En relación a las preocupaciones políticas, Machover destacó la obra de Cabrera Infante como un paréntesis frente a la voracidad de la historia: el autor cubano indaga en la memoria, la suya y la de la Cuba prerrevolucionaria, defendiendo esa «isla» frente al futuro e incluso, afirmó, frente al presente. Pesimismo lúcido que, por un lado, destaca el valor de lo que fue y al tiempo, descree de la posibilidad de encarnarlo en el presente, a no ser en el tiempo sin tiempo de la novela. Quizás más dudosa fuera su observación de que la infancia es recordada por el autor de *La Habana para un infante difunto* sin interpretarla, ahondando casi con la misma ingenuidad con que se la vivió. En una de sus intervenciones, Cabrera Infante respondió de alguna manera a esta aseveración diciendo que sus libros estaban hechos con palabras, palabras, palabras y que, a pesar de que tenía una idea de lo que quería hacer, eran las palabras las que indicaban el camino. Es decir, que no hay escritura ingenua, y menos la de este irónico y afilado escritor habanero. Final-

mente, Machover, que hizo un interesante recorrido por los libros de Cabrera, definió su tarea como una búsqueda de La Habana perdida. Rosa Pereda, al igual que Cruz, destacó la primera lectura de Cabrera, estuviera entonces de acuerdo o no con sus posturas políticas, como un hecho transformador de su vida. También hizo un repaso de las principales novelas del autor cubano destacando los recursos paródicos como esenciales en la construcción de su mundo novelístico. La escritura catalana Marta Pessarrodona también hizo autobiografía y recordó su pasado en el mundo editorial al tiempo que descubría, con puntualidad, los libros de Cabrera. Su intervención fue muy literaria, plagada de siglas con las que jugaba con los juegos a los que nos tiene acostumbrado el gran escritor cubano, quien cerró el acto diciendo que «las palabras cambian la memoria».

Bajo el epígrafe de «Cuba nuestra: literatura y política» fluyó el acto tercero, moderado por el novelista y crítico Valentí Puig. Carlos Franqui situó a Cabrera Infante en la Cuba anterior a la revolución castrista, contó anécdotas e hizo historia política subrayando la solidaridad de Cabrera con la izquierda cubana en tiempos de Batista y su actividad en lo que llamó «revolución cultural», haciéndose eco del Martí que defendía la cultura como el acceso a la libertad. Fue inevitable que Franqui refiriera sus propios avatares políticos y culturales, y aunque sin hablar propiamente de Cabrera, sí lo estaba situando en un mundo que sería determinante en el dominio de su imaginario. Valerio Riva, editor italiano y amigo tanto de Franqui como de Cabrera, contó anécdotas interesantes sobre las dificultades para publicar a Cabrera en Italia, las rocambolescas pretensiones de Lisardo Otero y el Premio Biblioteca Breve (Barral) y de cómo él se convirtió, por solidaridad, en un exiliado sin mérito pero con simpatía moral. Antes de que se proyectara el corto *P.M.*, su autor, Orlando Jiménez Leal, relató las venturas y desventuras del cine cubano en los primeros años de la revolución, las dificultades que tuvieron para apartarse de la propaganda y de cómo este inocente corto, con momentos de una gran calidad, no sólo testimonial, se convirtió en un asunto de Estado. Sin duda, se salía de la cara frase de Castro «Dentro de la revolución todo; fuera de la revolución, nada».

Por fin, la última jornada de la semana fue dedicada al cine, una de las pasiones más conocidas de Cabrera Infante y una de las influencias notorias en su técnica narrativa. Fernando Savater, como cinéfilo, intervino para confesar su escaso entusiasmo por la crítica cinematográfica y su gusto por los artículos que Cabrera Infante escribió sobre la materia, como los recogidos en *Arcadia todas las noches*. Revelan, en efecto, el placer de ir al cine y no reducen las películas a esquemas conceptuales y abstractos. Por su parte,

Vicente Molina Foix describió al agasajado como guionista de cine y espectador culto, formado en la cinemateca de La Habana, comparable a otros escritores que dejaron páginas sobre el cine, como Moravia, Borges y Graham Greene. Señaló que le interesaba la opinión de Cabrera Infante aun cuando pudiera disentir de sus gustos (por ejemplo: su desaprobación de Bertolucci), coincidiendo en los grandes ejemplos, a contar desde Hitchcock.

El director de cine Fernando Trueba opinó que los escritos de Cabrera Infante sobre cine *(Un oficio del siglo XX,* etc.) no forman parte de la historia del cine sino del cine mismo, que es, para el escritor cubano, el cine sonoro, pues el mudo apenas significa una expresión imperfecta del otro. El encanto del cine resulta de su irreductible magia, misterio, maravilla, ante los cuales se estrellan los intentos de racionalización, algunos ilustres, tal el caso de John Huston.

Cerró la rueda de intervenciones el propio Cabrera Infante, quien evocó sus tiempos de periodista en *Carteles* y *Bohemia*, incluido un proceso por obscenidad que le obligó a utilizar el pseudónimo de G. Caín. La crítica habanera de su tiempo, anterior a la revolución, estaba circunscrita al cine norteamericano y se limitaba a la crónica. Él intentó introducir otros elementos, tomados de la diversidad cultural y de una dura selección de modelos.

# En América

## *El cine en las dos orillas*

Los documentales y cortometrajes forman parte del cine; sin embargo no siempre cuentan con el suficiente apoyo e interés del público, más entregado a la dimensión espectacular de lo cinematográfico. Aunque las producciones de larga duración no están reñidas con el documento ni con la búsqueda de un público exigente, parece que hay temas y formas que cada vez les son más propios al pequeño formato. El Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao constituye un ámbito de resonancia y proyección de estas creaciones. Las dificultades que plantean la comercialización y distribución de la producción cinematográfica iberoamerciana y, particularmente, el documental y el cortometraje, ha llevado al Instituto de Cooperación Iberoamericana a concertar, con la Dirección de este certamen, la organización de estas muestras que pretenden acercar a un amplio público algunas de las expresiones más relevantes proyectadas a lo largo de sus treinta y seis ediciones.

También ha pretendido el ICI rendir un homenaje a los creadores iberoamericanos y al propio Certamen de Bilbao, que se ha constitui-

do en una plataforma de difusión de la obra de jóvenes cineastas y en un punto de referencia en el espacio audiovisual iberoamericano. Citaremos sólo los nombres de los autores galardonados: Alfonso Ungría (España), Santiago Álvarez (Cuba), Imanol Uribe (España), Stefan Gladin (Rumania), Miguel Ángel Díez (España), Maite Ugas (Cuba), Chumy Chúmez (España), Felipe Cazals (México), Nicéforo Ortiz Arrufat (España), Herminio Barrera (Colombia), José Luis Garci (España), Ciro Durán (Colombia), Miguel Alcobendas (España), Carlos Azpurúa (Venezuela), Manuel Soto y Guillermo Escalón (El Salvador), Grupo Memoria (Chile), Hugo Roncal (Bolivia), Taller de Animación (México), Julián Pavón (España), Antonio Cano (España), Amalio Cuevas (España), Calpurnio Pisón (España), Mario Jacob y Alejandro Legaspi (Perú), Marcello G. Tassara (Brasil), Estela Bravo (Cuba) y Fernando Colomo (España).

Las obras premiadas han recorrido, desde mayo a diciembre de 1996, un circuito latinoamericano (México, Cuba, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil). Hay que destacar la Semana del Cine Español, en los mismos países citados y en los que se ha podido ver *El rey del río, Una casa en las afueras, El palomo cojo, Besos y abrazos, Yo me bajo en la próxima ¿y usted?, Morirás en Chafarinas,* y *La niña de tus sueños.*

# El fondo de la maleta

## *Toulouse-Lautrec en la March*

Entre octubre de 1996 y febrero de 1997, la Fundación Juan March ofrece una bien provista y mejor seleccionada exposición de Henri Toulouse-Lautrec. Es tarde ya para descubrimientos, pero el arte resulta siempre oportuno en sus novedades. Consecuencia: Toulouse-Lautrec, aunque evoque, con cierta puntualidad, unos ambientes lejanos en el tiempo, parece, como dice el entusiasmo del espectador capaz de entusiasmarse, «recién pintado».

No es casual esta reacción. Tal vez porque, precisamente, en ese nudo gordiano de la pintura moderna que es el llamado impresionismo, estén escritos sus destinos. Ante todo, en razón de que es una pintura llena de mundo y, a la vez, disparada hacia la abstracción. Los personajes de Toulouse tienen una intensa historia, documentada en sus rasgos, sus vestimentas, su mirada, el esbozo de sus actitudes, hasta el grano de su piel y el color de su pelo. Pero esa historia es muda, no la podemos explicitar, sólo existe en el cuadro. Se liga a la historia de algunos otros sujetos que deambulan por la tela y el

contorno del dibujo los encierra como en una cápsula (un recurso que el diseño modernista explotará con obsesión). Más allá, el mundo se disuelve en trazos sin referencias o superficies vacías. Las varillas del *tou-tou* de la bailarina, los flecos del mantel, las manchas de humedad de la pared, se tornan líneas dramáticamente entrecruzadas, manchones, ceniza de las cosas. Los objetos empiezan a desaparecer cuando el cuadro se consuma y el mismo cuadro, en sentido tradicional y mimético, desaparece con ellos.

A Toulouse le atraían los cuerpos que danzan: las bailarinas, hasta algún bailarín negro: cuerpos que pasan con rapidez por el espacio, dejando un rastro de aire en movimiento, una talla de oquedad, una abstracción. Toulouse intentó atrapar, inmovilizándolo, el gesto raudo del cuerpo que baila. Llevado al extremo, este intento vuelve a dar, de nuevo, en la abstracción. Lo comprobamos en los esbozos para los retratos de la bailarina norteamericana Loïe Fuller, de la cual nos han quedado algunos breves filmes coloreados a mano. Envuelta en metros de gasa, la Fuller era una suerte de gigantesca mariposa de pacotilla, flechada por las luces del proscenio, una nube luminosa en constante deformación, todo menos un cuerpo. A Toulouse debió hechizarle esta capacidad taumatúrgica de la Fuller: hacer del cuerpo un manchón luminoso. En la luz, la carne se abstrae.

Los seres tulusianos no hablan. El pintor los suele sorprender en gestos muy concentrados pero carentes de palabras. Aunque se sitúen en lugares abigarrados, como el cabaret o el burdel, las escenas de Toulouse son silenciosas. Más bien, esta gente parece estar escuchando, en el silencio, la llegada de alguna palabra. También en esta mudez y en esta sordera del orbe tulusiano, hay algo de abstracto. Las mujeres que se embriagan, solitarias, o se abrazan con ternura fraterna, los burgueses que aproximan una oferta al oído de las *cocottes*, las suripantas en el momento de pasar de las bambalinas al proscenio, se detienen el mínimo de tiempo preciso para que Toulouse les ordene acallar todo sonido, porque está por atrapar al fantasma, por volver la luz la densidad momentánea del cuerpo, por mostrar el fondo del mundo como una malla de hilos nerviosos, tendidos hacia un destino que está fuera del cuadro, tal vez esa palabra que todo lo explique. Mientras tanto, Toulouse consigue la inmovilidad y el silencio, seguramente porque ha prometido a su gente la eternidad.

# El doble fondo

## *Adiós a Enrique Molina*

El último poema que publicó Enrique Molina el año de su muerte, tal vez haya sido el último que escribiera, lo tituló «Adiós», y en él se despedía de lo que había amado: el vuelo de la gaviota, la cabellera de una mujer, el rostro de una mujer, los ríos y las plantas, una mosca, el sol, el misterio irresoluble de esta tierra. «Un día más –escribió en ese poema–, sólo un minuto más para estar vivo y despedirme de cuanto amé», sabiendo que desde el instante del nacimiento la vida no fue más que despedida, un tocar las cosas que se alejan irremediablemente y que, a su vez, regresan, de otra manera, bajo la palpitación del tiempo.

En su último poema, Molina se despedía y ahora nos vemos nosotros en la obligación de despedirnos de él, pero al hacerlo lo recordamos y lo recobramos, aliado ya para siempre a un puñado de libros en los que se encuentran varios de los poemas más verdaderos que se han escrito en español en este siglo. El primer libro suyo que se publicó en España fue una antología, *Amantes antípodas y otros poemas,* con un prólogo del hispanista André Coyné (Ocnos, Barcelona, 1974). No tuvo una gran acogida entre nosotros, pero en algunos dejó una huella imborrable. Aunque luego escribió poemas de valía, tal vez ya se encuentre ahí lo que será su obra definitiva. Los títulos son significativos: *Las cosas y el delirio* (1941), *Pasiones terrestres* (1946), *Costumbres errantes* o *La redondez de la tierra* (1951), *Amantes antípodas* (1961), *Las bellas furias* (1966). La sensibilidad terrenal y cósmica del poeta argentino se hace patente desde los títulos mismos. A los mencionados podríamos sumar estos otros, posteriores: *Los últimos soles* (1980), *El ala de la gaviota* (1990), o *Hacia una isla incierta* (1992), su último libro. Fue autor también de una narración a la vez histórica y poética es decir: hija del documento y de la imaginación, *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* (1973).

Vivir y escribir fue siempre para Molina partir. Podría haber tomado como divisa el verso de un autor que él mismo tradujo, Blaise Cendrars: «cuando se ama hay que partir». Recordamos haberle oído contar la historia de un relato que nunca llegó a terminar y cuyo argumento era una pareja que viajaba en un tren sin alcanzar nunca el final. La vida como errancia por un planeta extraño y, a la par, fascinante.

Su obra no puede entenderse sin cierta poesía francesa de mediados de siglo (Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont) y aún menos sin la literatura y las actitudes surrealistas. En cuanto a nuestra lengua, ci-

taremos dos nombres tutelares: Cernuda y Pablo Neruda. En el primero vio la rebelión y la afirmación del deseo como fundador de la persona frente a la podredumbre de lo necesario; en el segundo, la naturaleza americana, el erotismo como iluminación y sombra. Vio, además, en Neruda, ciertos procedimientos formales (relativos a la prosodia y a la metaforización) de los que hizo un provecho no mimético sino creativo: los heredó y los transformó.

Pero esta no es una página de crítica literaria sino el adiós al poeta y al amigo, ajeno ya al «errante corazón del tiempo».*

* *En este número reproducimos tres* collages *inéditos de Enrique Molina.*

# ÍNDICES DE 1996

## *AUTORES*

### A



### B



### C

D



E



F



G



H

P



Q



R



S

## *ONOMÁSTICO*

C



D

## J



## K



## L



## M



## N



## O



## P

## V



## Z



# *MATERIAS*

## ANTROPOLOGÍA Y FOLCLORE



## ARQUITECTURA



## ARTES VISUALES



## CINE



## DANZA



## FILOSOFÍA

## HISTORIA DE AMÉRICA



*MÉXICO*



## LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XX



## LITERATURA EUROPEA

*ALEMANIA*



## LITERATURA HISPANOAMERICANA



*ARGENTINA*



*COLOMBIA*



*MÉXICO*



*VENEZUELA*



## MÚSICA

## PERIODISMO



## POLÍTICA



## TEATRO






**NUMERO 65**



**LIBROS**



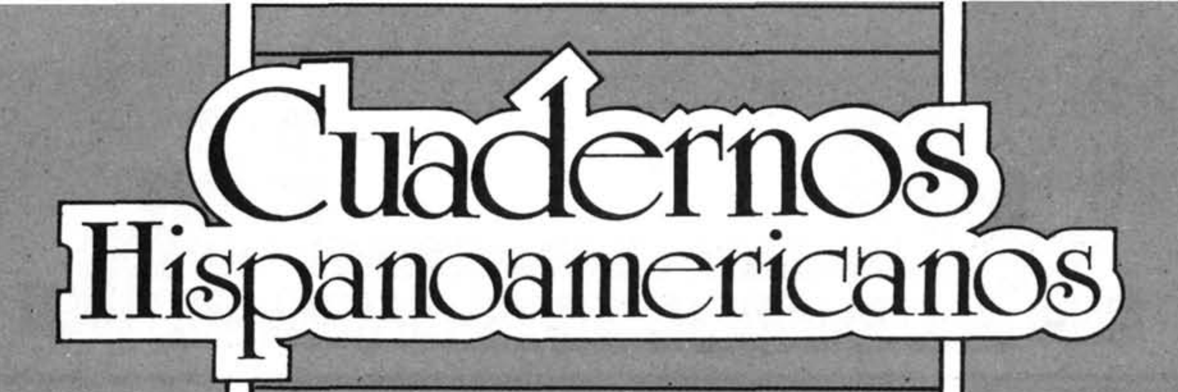
Suscripción 4 números: 2.400 ptas.
Forma de pago: Talón bancario o giro postal.

**Redacción y Administración:**
**Monte Esquinza, 30, 2.° dcha. Tel.: 310 46 96 Fax: 319 45 85 28010 Madrid**

EL COLEGIO DE MÉXICO
NUEVA REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

TOMO XLIII, 1995, NÚM. 2

Artículos




# BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ..................................................

con residencia en ..................................................

calle de .................................................., núm. .................. se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ..................................................

a partir del número .................................................., cuyo importe de .................................................. se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.................................................. de .................................................. de 199..........

*El suscriptor*

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ..................................................

..................................................

# PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

| | | *Pesetas* | |
|---|---|---|---|
| **España** | Un año (doce números) | 7.500 | |
| | Ejemplar suelto | 700 | |
| | | *Correo ordinario $ USA* | *Correo aéreo $ USA* |
| **Europa** | Un año | 90 | 130 |
| | Ejemplar suelto | 8 | 11 |
| **Iberoamérica** | Un año | 80 | 140 |
| | Ejemplar suelto | 7,5 | 13 |
| **USA** | Un año | 90 | 160 |
| | Ejemplar suelto | 8 | 14 |
| **Asia** | Un año | 95 | 190 |
| | Ejemplar suelto | 8,5 | 15 |

*Pedidos y correspondencia:*
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96

**Próximamente**

## Dossiers:

*El libro español*

*La crítica de arte*

## Fernando Savater

*¿Hacia una humanidad sin humanidades?*

## Orlando González Esteva

*Tres poemas*

*Cartas de Chile, Argentina y México*

*Entrevista con Guillermo Cabrera Infante*



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL



COOPERACION ESPAÑOLA

700 Pts.